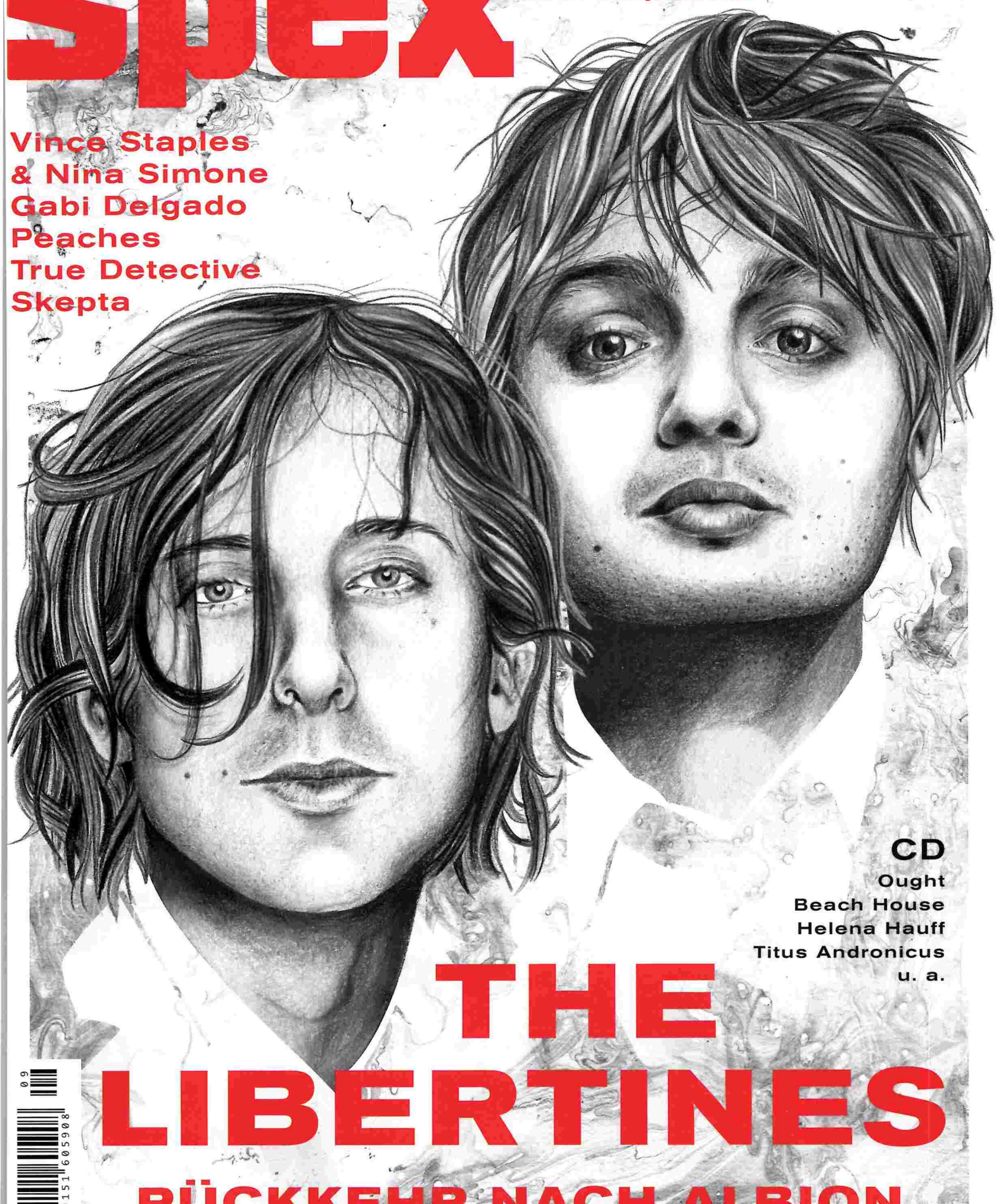
spex

Magazin
für Popkultur

N° 363
September 2015

Vince Staples
& Nina Simone
Gabi Delgado
Peaches
True Detective
Skepta



CD
Ought
Beach House
Helena Hauff
Titus Andronicus
u. a.

THE LIBERTINES

RÜCKKEHR NACH ALBION

4 199151 605908 09

Floris van Bommel
9th generation shoemaker
since 1734

Floris van Bommel
Buy online: www.florisvanbommel.de

PARTY VORBEI, PATIENT TOT,

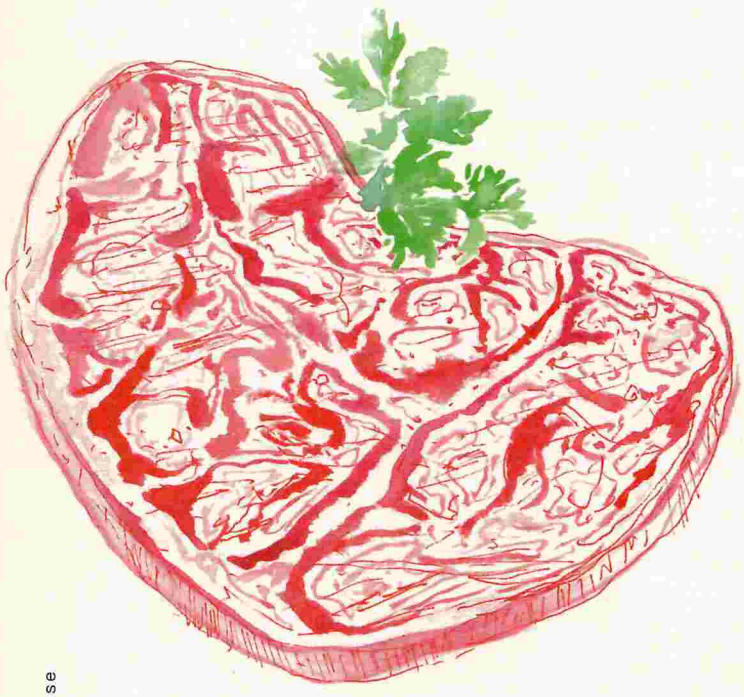


Illustration Patrick Klose

liebe Leserinnen und Leser. Kaum haben wir den in der Modestrecke dieser Ausgabe trefflich illustrierten Kater nach den Jubiläumsfeierlichkeiten überwunden, schickt man sich schon an, uns endgültig über die Klippe zu stoßen. Wir denken ja sowieso immer, jeder Tag sei der letzte, aber zuletzt lief es eigentlich ganz gut. Insofern waren wir durchaus überrascht, als uns kürzlich die gute, alte *Süddeutsche Zeitung* vorrechnete, wie derbe am Arsch wir doch seien. Nur noch knapp 7000 SPEX-Exemplare werden laut *SZ* pro Ausgabe verkauft. Es wäre also endgültig an der Zeit, sich aus dem Staub zu machen – würde die nach der letzten Auflagenrechnung der IVW nicht nur in der *SZ* herumgeisternde Zahl denn auch nur ansatzweise stimmen. Dem ist zum Glück nicht so.

Ach, liebe *SZ*. Als ich ein junger Bub war, galt in deinem Feuilleton noch die strikte Trennung zwischen E und U. Musik nur, wenn sie klassisch ist! Seit du aber deine Kulturseiten immer häufiger Popthemen öffnest – was wir im Übrigen sehr begrüßen –, erscheinen mit schöner Regelmäßigkeit Abgesänge auf jene, die sich diesen Themen in den Jahren zuvor mit feuilletonistischer Schärfe gewidmet hatten.

Interessant an diesen Texten ist die Analyse des Niedergangs, die stets nicht zuletzt auf Gründe zurückgeführt wird, aus denen auch du, liebe *SZ*, an Auflage verlierst: dass nämlich »die jungen Leute« keine Zeit mehr hätten und alles viel schneller im Netz passiere. Des weiteren heißt es bei dir gerne, »nur noch im Feuilleton« werde »über Pop nachgedacht«, während in sämtlichen klassischen Musikmagazinen lediglich affirmatives Geschreibsel von PR-Treffen mit Musikern in irgendwelchen Hotels erscheine – obwohl diese Musiker doch längst »selbst alles bei YouTube bereitstellen«. Gilt das noch immer so? Es wäre direkt schade, denn zumindest wir haben uns vor einigen Woche sehr über das Hotelinterview mit »den Jungs von Tokio Hotel« in der *SZ* gefreut. So viel Nachdenken über Pop war in der Tat selten.

Nachdem uns im gleichen Artikel vorgeworfen wurde, unser Heil mit unmutigen Konsenstitelgeschichten wie jener über Tocotronic zu suchen (die übrigens bestenfalls innerhalb des Feuilletons Konsens sind – für uns bleiben sie vor allem eine Herzensangelegenheit), wäre es nun vermutlich fast albern zu sagen, dass wir uns im Zuge der Griechenlandberichterstattung gefreut hätten, die Konsenskanzlerin Angela Merkel einmal weniger auf dem *SZ*-Titel zu sehen – und stattdessen den einen oder anderen Gedanken zu lesen, der Wolfgang Schäuble *nicht* in die Karten spielt.

Womit wir mittendrin wären. Tatsächlich sind wir sehr verwundert darüber, wie sehr sich beinahe die gesamte deutsche Presselandschaft in den letzten Wochen zu Erfüllungsgehilfen der großen Koalition gemacht hat, anstatt die tatsächlichen Hintergründe der europäischen Krise aufzuarbeiten. Daran versucht sich nun Robert Misik in dieser Ausgabe, denn eins sollten wir nie vergessen: Die Grenze verläuft nicht zwischen den Völkern, sondern immer mehr zwischen oben und unten.

Nicht ganz so schwer wie der Abschied von der europäischen Idee als Wertegemeinschaft wiegt jener von SPEX-Kolumnist Steven Lee Beeber. Traurig sind wir trotzdem. Seit gut drei Jahren erklärt der von uns Beebs genannte Bostoner in SPEX die Absurditäten des amerikanischen Alltags. Davon hätten wir gerne auch weiterhin gelesen, aber Beeber, der in Harvard unterrichtet und an einem Roman arbeitet, hat aus zeitlichen Gründen um eine Pause gebeten. So erscheint nun in dieser Ausgabe seine vorerst letzte Kolumne.

Nicht im Hotel übrigens, sondern in der Wohnung eines befreundeten Künstlers trafen wir Gabi Delgado *of* DAF *fame*. Zwei Tage vor seinem Interview mit Annika Reith hatte der begeisterte Hobbykoch zu einem Essen über den Dächern von Berlin geladen. Delgado parlierte über den maurischen Einfluss in der andalusischen Küche, servierte ein phänomenales Kalbsfilet und erwies sich als Weinkenner und Nachtischablehner. Im weiteren Verlauf des Abends wurde ausufernd über die europäische Krise gesprochen und die Gründung einer politischen Plattform verabredet. *We'll keep you posted.*

Bis dahin: Viel Spaß mit dieser Ausgabe
Torsten Groß

7 REAKTIONEN
SPEX in Liebesbriefen, Kommentaren, Schimpftiraden

8 EINKLANG

GIRL BAND, DERADOORIAN, DIE 80ER – FIGURATIVE MALEREI IN DER BRD, U.S. GIRLS, HELLY LUV, CIRCUIT DES YEUX, FRANK

18 TITEL

THE LIBERTINES

Text: Torsten Groß
Man kann es kaum fassen, aber nach einer jahrelangen Irrfahrt haben sich die Libertines tatsächlich zusammengerauft, um mit *Anthems For Doomed Youth* ein in allen Belangen großartiges Album einzuspielen. Wir trafen Peter Doherty und Carl Barât in Paris und sprachen mit ihnen über den schwierigen Wiederannäherungsprozess der Libertines, die besondere Dynamik ihrer Freundschaft und Überlebenstipps von Keith Richards.

MUSIK

26 **PEACHES**
Text: Ulrich Gutmair

32 **VINCE STAPLES & NINA SIMONE**
Text: Dennis Pohl

38 **GABI DELGADO**
Text: Annika Reith

43 **SONGTEXTKRITIK NEIL YOUNG »BIG BOX«**
Text: Thomas Vorreyer

44 **KADAVAR**
Text: Dennis Pohl

50 **SKEPTA**
Text: Fatma Aydemir

54 **SCHNIPO SCHRANKE VS. PISSE**
Text: Kristoffer Cornils

58 **COLIN STETSON & SARAH NEUFELD**
Text: Philipp Rhensius

62 **VORSPIEL FÜR HAROLD FALTERMEYER**
Text: Torsten Groß

KOLUMNEN

47 **TAXI FÜR RÜTZEL**
Text: Anja Rützel

Titel Miriam Busch

48 **WIE WIR LEBEN WOLLEN N°8**
Text: Robert Misik

53 **GOOD MORNING AMERICA**
Text: Steven Lee Beeber

61 **POFALTE**
Text: Holger in't Veld

FILM

68 ***TRUE DETECTIVE***
Text: Barbara Schweizerhof

74 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Text: Drehli Robnik

LITERATUR

76 **KLEINE KULTURGESCHICHTE DES COMICS**
Text: Georg Seeßlen

79 **FRANK BEHNKE**
Text: Thomas Hübener

MODE

82 **MODESTRECKE**

92 **MODEGESPRÄCH MIT MICHAEL SONTAG**
Text: Annika Reith

KRITIKEN

96 Album der Ausgabe:
OUGHT *SUN COMING DOWN*
Text: Hendrik Otremba

98 Rezensionen zu:
BATTLES, BEACH HOUSE, BEIRUT, HEALTH, HELENA HAUFF, DESTROYER, FOALS, SLEEP, ROMANO U. V. A.

PERSPEKTIVE

116 **DIE AZMARIS VON ADDIS ABEBA**
Text: Florian Sievers

RÜCKBLENDE

122 **THESSALONIKI BIENNALE**
Text: Fatma Aydemir

124 SPEX PRÄSENTIERT
128 IMPRESSUM
130 AUSKLANG: Jonas Hofrichter

MAXIMILIAN SIPPENAUER

PRAKTIKANT

Maximilian Sippenauer studierte in München und Paris Philosophie, Politische Wissenschaft und Geschichte und magistrierte über Deutschlands fragwürdigsten Philosophen, den großen Seinsausdeuter Martin Heidegger. Eigentlich Radiomann, gelangte er nach einem verlängerten Wochenende in die SPEX-Redaktion und entschloss sich kurzerhand, eine Weile zu bleiben. Momentan lebt er abwechselnd in den Berliner Bezirken Treptow, Neukölln und Kreuzberg, was ihn mindestens zu einem Mikrokosmopoliten macht.

Text: Kritik zu **Albert Hammond Jr.** & **Baio** auf Seite 108

RAMON HAINDL

FOTOGRAF

Für die aktuelle SPEX reiste der Frankfurter Ramon Haindl nach Berlin, um die Hangover-Modestrecke nach den Jubiläumsfeierlichkeiten der letzten Ausgabe zu fotografieren. Bis 2010 hat er visuelle Kommunikation in Mainz studiert und seitdem als freiberuflicher Fotograf für *Süddeutsche Zeitung Magazin*, *Monopol*, *The Fader* und weitere internationale Kunden gearbeitet. Gemeinsam mit seiner Freundin betreibt er den Blog »Cult« zum Thema Fotografie und Film.

Fotos: **Modestrecke** ab Seite 82

FATMA AYDEMIR

AUTORIN

Ihr journalistisches Talent sowie ihre Schwäche für Gangsta-Rap konnte Fatma Aydemir erstmals 2006 bei einem Artikel für das HipHop-Magazin Backspin beweisen. Die Eltern der SPEX-Autorin stammen aus dem türkischen Kars, wo Orhan Pamuks Roman »Schnee« spielt. Aydemir hat in Frankfurt/Main und Kalifornien studiert. Neben ihrem Job als taz-Redakteurin schreibt sie derzeit an ihrem ersten Roman. SPEX erinnert sie an »einen in die Jahre gekommenen Mann: weise, ehrlich und immer ein bisschen merkwürdig«.

Texte: **Skepta** ab Seite 46, **Rückblende** ab Seite 122

NEUES VON UNSEREN AUTOR*INNEN

Christoph Gabriel
DUMMY
Ausgabe 47 – »Insel«

SPEX-Art-Director Christoph Gabriel hat gemeinsam mit seiner Partnerin Johanna Klein die aktuelle Ausgabe der *Dummy* zum Monothema Insel gestaltet. Die Hefte des Gesellschaftsmagazins werden jedesmal von einem anderen Team gestalterisch konzipiert und umgesetzt. Das Titelbild der Fotostrecke »Fire Island Pines« von Tom Bianchi aus den Siebzigerjahren lädt nicht nur die Gay-Community zum Stöbern ein.

Martin Zellerhoff
RAN ANS MOTIV
Snoeck Verlag

Wie so oft in der Welt der Ästhetik liegt das Geheimnis in der Kombination. Wenn man, wie SPEX-Fotograf Martin Zellerhoff, bearbeitete und rohe Analogfotografien nebeneinander stellt, wird daraus Kunst. Das Ziel: eine dialogische Struktur schaffen und ein vergleichendes Erinnern hervorrufen. Neue Zusammenhänge in der Geschichte der Fotografie stellt das Buch auch durch die Ausklapper her. *Ran ans Motiv* ist die erste Einzelpublikation des Berliners.

Hans Nieswandt
FOLKWANG UNIVERSITÄT DER KÜNSTE
Ringvorlesung Sommersemester 2015

Zu den »besten Attraktionen« der Folkwang Universität der Künste zählt die dienstägliche Ringvorlesung, sagt SPEX-Autor Hans Nieswandt. Er leitet seit zwei Semestern das neue Institut für populäre Musik. Vorlesungsthemen sind zum Beispiel das Hardcore Continuum, Loops oder Referenzialität im Pop. Mitglieder des Beirats: weitere alte SPEX-Bekannte wie Diedrich Diederichsen, Christoph Jacke und demnächst auch Barbara Morgenstern.

Illustrationen Patrick Klose

REAKTIONEN

SPEX IN LIEBESBRIEFEN, KOMMENTAREN, SCHIMPFTIRADEN

Betr.: 35 Jahre SPEX I

SPEX ist die wichtigste Zeitschrift in Deutschland, die Pop, Theorie und Politik so konsequent wie vielleicht niemand sonst zusammengebracht hat. […] Mit 35 Jahren seid ihr historisch. Freundet euch damit an, haltet das aus! Und macht ansonsten alles anders, genauso wie immer!

BODO MROZEK IM DEUTSCHLANDRADIO KULTUR
17.06.2015

Betr.: 35 Jahre SPEX II

Hoffe, dass die neue SPEX limitiert ist, damit ich endlich mal damit protzen kann, dass ich einen »echten« Daniel Richter besitze.

@DANCEPACC AUF TWITTER
17.06.2015

Betr.: 35 Jahre SPEX III

Glückwunsch! Die Einzigen, denen ich seit mehr als 25 Jahren treu bin.

@BTUX69 AUF TWITTER
11.06.2015

Betr.: 35 Jahre SPEX IV

Auch wenn die SPEX manchmal nerven oder langweilen kann – besonders wenn mal wieder Tocotronic auf dem Cover sind –, freuen wir uns immer wieder, wenn eine neue Ausgabe im Briefkasten liegt, irgendetwas Interessantes steht eigentlich immer drin, und auch diese Ausgabe ist ziemlich lesenswert. Vor allem die Artikel, die aus Anlass des Jubiläums von aktuellen und früheren SPEX-Autor_innen geschrieben wurden, thematisieren vieles, was uns auch gerade beschäftigt.

AUS DEM BLOG DER JUGENDKULTUREN
19.06.2015

Betr.: 35 Jahre SPEX V

Bin jetzt dank der neuen SPEX informiert, dass das neue Fehlfarben-Album *Monarchie und Alltag* heißen wird.

@POSTPUNKER AUF TWITTER
20.06.2015

Betr.: 35 Jahre SPEX VI

Rückblickend kann ich sagen, dass SPEX für mich sehr wichtig war. Musik, Politik – ein Leuchtfeuer des Diskurses. Wir hatten ja nichts.

@KAOT50 AUF TWITTER
20.07.2015

Betr.: 35 Jahre SPEX VII

Großartiger als mit der fetten Jubiläumsausgabe lässt sich ein Sommerloch nicht füllen! Danke und herzlichen Glückwunsch zum 35.!

BASTIAN VOLLMER PER E-MAIL
25.07.2015

Betr.: Tame Impala

Willkommen im überproduzierten Mainstreammoloch. Es ist eben genau wie bei Daft Punk. Hochglanzpop für den angepassten Hipster, der aus der Studenten-WG in eine spießige Drei-Zimmer-Wohnung zieht. Keine (musikalischen) Experimente mehr und das letzte bisschen Anarchie gegen mutlosen Allerweltspop eingetauscht.

DUSTIN HOFMANN AUF FACEBOOK
15.07.2015

Betr.: Herbert Grönemeyer, SPEX N° 360

Ich habe mich sehr über das Interview mit Herbert Grönemeyer und Andy Gill gefreut und wüsste auch nicht, was daran verkehrt sein soll. Ich meine, in der Rubrik kam schon H.P. Baxxter zu Wort, und selbst der hat – für mich überraschend – kluge Dinge gesagt. Grönemeyer hat ebenfalls kluge Dinge gesagt. Daneben ist er einer der wenigen deutschsprachigen Mainstreammusiker, denen poetische und dennoch unpeinliche Texte gelingen. Vielmehr müssten wir uns fragen: Warum ist es uns peinlich, dass wir im Regal eine Grönemeyer-CD haben und diese sogar gut finden?

PATRICK NEUHAUS PER E-MAIL
02.06.2015

Betr.: Joachim Lottmann

Lottmanns eigentliches Ziel, seine generelle Abrechnung mit dem inzestuösen Literaturbetrieb, ist es, die *Happy End* zur Pflichtlektüre macht. Wie stark es in dem Schriftsteller gärt, zeigt ein Beitrag in der SPEX, in dem er sein eigenes Buch bespricht.

JULIAN VETTEN AUF NTV.DE
04.07.2015

Reaktionen bitte per E-Mail an:
leserbriefe@spex.de
Oder per Post an:
SPEX – Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178/179
D – 10997 Berlin

Deradoorian VORSICHT VOR DEM EIGENEN WORT

Text Daniel Welsch

Wenn man mit Angel Deradoorian über ihre Musik spricht, hört man zunächst einmal viel Stille. Nach jeder Frage lässt die 29-Jährige einige Sekunden verstreichen und antwortet schließlich sehr besonnen, beinahe zögerlich. Die Arbeit an ihrem Solodebüt *The Expanding Flower Planet* beschreibt sie als eine spirituell und intellektuell intensive Expedition, mit der sie sich emotional sowie musikalisch von ihrer Band Dirty Projectors emanzipieren musste. »Als ich Ende 2010 entschied, vor den Aufnahmen des letzten Projectors-Albums *Swing Lo Magellan* auszusteigen, fühlte sich das komplett richtig an«, erklärt die ehemalige Bassistin und Co-Sängerin der Band. »Anschließend war es aber doch ein ziemlich brutaler Prozess, plötzlich alle kreativen Entscheidungen selbst treffen und herausfinden zu müssen, welche Musik ich überhaupt machen möchte.«

Dabei half Deradoorian ein körperlicher Zugang zur Musik, der sich vor allem in den repetitiven Krautrock-Rhythmen zeigt, auf denen die zehn Songs von *The Expanding Flower Planet* fußen, und die einen unruhigen Kontrapunkt zu den langsam mäandernden Melodien setzen. Doch obwohl Deradoorian ihre Grooves gerne als *badass* bezeichnet, geht es ihr bei Rhythmus vor allem um Gefühle. »Rhythmus«, sagt sie, »ist eine sehr besondere, eben physische Art von Emotion, die den ganzen Körper anspricht.« Auch den zweiten großen Einfluss des Albums, die asiatische Harmonik und Melodieführung, erklärt die Künstlerin aus Los Angeles auf einer physischen Ebene. »Obwohl ich armenische Wurzeln habe, habe ich diesen Teil der Welt musikalisch erst recht spät entdeckt«, so Deradoorian. »Aber diese Skalen und Harmonien bringen irgendetwas in meinem Körper zum Schwingen, sie gehen mir sehr nah. Mittlerweile komponiere ich nur noch ungern in Dur oder Moll, weil diese Tonlagen bei den Hörern mit sehr vorbestimmten Emotionen verknüpft sind.« Obwohl der Gesang auf *The Expanding Flower Planet* im Zentrum der Kompositionen steht, sich immer wieder zu einem mehrstimmigen Chor oder einem enggeführten Clustersound aufschichten darf, gilt dies nicht in gleicher Weise für die Songtexte. Stattdessen schimmert erneut eine gewisse Vorsicht gegenüber den eigenen Worten durch, die sich auch im Gespräch zeigt. »Ich mag es nicht sonderlich, Texte zu schreiben«, sagt Deradoorian. »Vielleicht weil es sich egoistisch anfühlt. Deshalb singe ich beim Komponieren meistens erst mal Nonsens und ersetze den erst ganz am Ende durch die echten Lyrics.«

Ohnehin vertraut Deradoorian eher auf die Macht ihrer Musik, um ihre esoterisch angehauchte Botschaft von Selbstermächtigung und spiritueller Transformation zu vermitteln. Ihre erste Solo-EP *Mind Raft*, die 2009 fast zeitgleich mit *Bitte Orca*, dem Durchbruchsalbum der Dirty Projectors, erschienen war, beschrieb Deradoorian damals als Sammlung von Songs, zu denen man gut Drogen nehmen könne. Nun soll die Musik selbst für den Rausch sorgen. »Natürlich kann man das Album auch auf Drogen hören. Aber ich glaube fest daran, dass die Songs selbst die Fähigkeit haben, dich in einen höheren Geisteszustand zu versetzen.«

DERADOORIAN
THE EXPANDING FLOWER PLANET
ANTICON / INDIGO

KUSCHELIGE KAMPFANSAGE

Bestes Timing für das erste Werbevideo: Die emotionale Grobmotorikerin Angela Merkel wird zärtlich und homoerotisch zurückgestreichelt. Als explizit politisch versteht Chefredakteurin Felicia Mutterer *Straight*, das neue Magazin für lesbische Frauen, aber nicht. Ihr gelingt mit der ersten Ausgabe eine Frauenzeitschrift im *General-Interest*-Sektor, die neben Modestrecken, und Kochrezepten recht unaufgeregt gegen die Stigmatisierung und für die Darstellung verschiedenster Rollenbilder von Frauen, die Frauen lieben, eintritt.

Converse, Vans, Vans, Adidas: Girl Band um Dara Kiely (2.v.l.)

Girl Band **DAS HIRN WIRD WEICH**

Text Julian Dörr

In großem Krach steckt immer auch ein großes Statement. Als Lou Reed 1975 mit der Feedback-Orgie *Metal Machine Music* den Noise in die Popmusik brachte, sah Rockkritiker Lester Bangs darin die Essenz des Rock'n'Roll – ein gigantisches »Fuck you«. *Metal Machine Music* sei die beste Platte in der Geschichte des menschlichen Trommelfells, schrieb er. Natürlich war das ironisch gemeint, aber liegt darin nicht auch ein bisschen Wahrheit? Dara Kiely zögert, dann lacht er: »Das kann nicht wirklich das beste Album aller Zeiten sein, oder?«

Der junge Ire ist Frontmann und Sänger von Girl Band, einem Quartett aus Dublin, das ausschließlich aus Männern besteht. Kiely, Gitarrist Alan Duggan, Bassist Daniel Fox und Schlagzeuger Adam Faulkner spielen kein Update von *Metal Machine Music*. Ihr Debüt *Holding Hands With Jamie* zeigt Melodieseligkeit und verschnarchter Retroheimeligkeit aber mit ähnlicher Vehemenz den ausgestreckten Mittelfinger.

Kritiker und Fans schwärmen von tinnitustranszendierenden Auftritten, die ersten Singles sind vergriffen, sie wurden unlängst als *The Early Years* gebündelt und neu aufgelegt. Das Label Rough Trade hat Girl Band unter Vertrag genommen – ein Traum für Kiely und seine Jungs, verehrten und kopierten sie als Teenager doch die Strokes, deren frühe Singles ebenfalls bei Rough Trade erschienen. Seit der Gründung im Sommer 2011 sind Girl Band stetig gewachsen. In Bekanntheit wie im Sound. Um ihre Musik zu beschreiben, basteln sich Journalisten seltsame Genres zusammen, von Neo-Grunge bis Post-Goth. Kiely gefällt diese Hilflosigkeit. Schließlich wolle man ja Neues schaffen und nicht die ewig gleiche Suppe aufkochen.

Die Songs von Girl Band können und wollen sich nicht festlegen. Sie fransen aus, sie bäumen sich auf, sie kollabieren. *Holding Hands With Jamie* beginnt mit der Unmöglichkeit von »Umbongo«, einem Felsbrocken gleich liegt der Opener da. Die Gitarre heult wie eine Sirene, das Schlagzeug massiert einem das Hirn weich. Der Hörer ist verwirrt und verloren. In welches Stahlwerk ist man da geraten? »Das Stück handelt von einem Spaziergang durch Dublin«, sagt Kiely, »vorbei an Heroinabhängigen und Obdachlosen.« Ein Bewusstseinsstrom des Verlorenseins. Wie viele Texte von Kiely entfaltet auch der von »Umbongo« seine Wirkung unterbewusst, durch die Musik dringen Worte und Bilder, die bedrohlich über dem Krach schweben. »Ich hatte einen Nervenzusammenbruch, kämpfte mit einer starken Depression. Die Platte dokumentiert diese Erfahrung.«

Am Ende bleibt die Frage: Kann man als Rockband im Jahr 2015 noch innovative Musik machen? Ist die Herrschaftszeit der Gitarre nicht vorbei? Im Sound von Girl Band spürt man die Einflüsse von Techno: Bass und Schlagzeug spielen eine tragende Rolle, die Iren bauen und lösen Spannung auf wie elektronische Musiker. Kiely sieht in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik dennoch mehr Segen als Fluch: »Zum ersten Mal in der Geschichte hat jeder Mensch Zugriff auf alle Musik, die je gemacht wurde«, sagt er. Das werde Mauern einreißen und Genres verschmelzen. Haltung und Vision. Mehr hatte Lou Reed auch nicht.

GIRL BAND
HOLDING HANDS WITH JAMIE
ROUGH TRADE / BEGGARS / INDIGO

Helly Luv
REDUNDANTES INFERNO

Meine Heels, meine Girls, meine MG:
Szenen aus dem »Revolution«-Clip

Text Thomas Hübener

Eine friedliche Dorfszene in der im Nordirak gelegenen Autonomen Region Kurdistan: Schulkinder, teetrinkende Männer, plaudernde Gemüsehändler. Dann der Einbruch des Grauens in die Idylle: Ein Heulen kommt über den Himmel. Granaten schlagen ein. Menschen gehen zu Boden. Kinder weinen. Glasscheiben bersten. Flammen zucken. Requiemartiges Hintergrunddräuen, zugleich mahleresk und atonal, ästhetisiert das Geschehen. Panzer mit schwarz gekleideten, Gewehre in die Luft reckenden Vermummten rücken ins Bild: der inzwischen ikonische Habitus der Kämpfer des IS. Alle flüchten.

Alle? Nein! Ein Paar goldener High-Heels stöckelt entschlossen gegen die Laufrichtung der Fliehenden auf die feindlichen Linien zu. Sakralchöre jazzen die Aktion zum heiligen Akt hoch. Helan Abdulla alias Helly Luv erscheint mit zwischen Schleier und Diadem hervorwallendem rotem Haar im Bild. Die kurdische Sängerin reckt dem führenden Panzer ein Transparent entgegen: »Stop The Violence«. Dazu trägt Helly Patronengürtelarmband. Das Geschützrohr des Tanks tastet die junge Frau freudianisch ab. Dann schlägt sie den Schleier zurück und die Hölle bricht los.

Oder sagen wir eher: Der Spaß beginnt. Peschmerga-Kämpfer ballern aus allen Rohren. Helly Luv ist mal als Stoßtruppkämpferin, mal im Look von Gaddafis Amazonengarde auf einem Panzer zu sehen. Der Kampf als inneres Erlebnis. »United, united, we're marching, yeah«, skandiert sie. Die Menge reckt dazu den rechten Arm in den rußgeschwärzten Himmel. Zuvor Fliehende kehren schneidig zurück. Auf ihren Bannern steht »Peace«, »We Are One« und weiteres Schönes. Die Bilder sagen anderes. Eher: Wenn man mit den richtigen Mitteln kämpft, kann Krieg eine duftе Sache sein. Es gibt den bösen und den guten Wumms. Der gute Wumms manifestiert sich bei Helly Luv als kriegerischer Pop. Symbolträchtig triumphiert ihre Musik über die real existierende Gewalt des IS.

Helly Luvs im Rhythmus der Geschützsalven klappernde Plastebeats mit Schlumpf-Autotune drüber verklickern uns: Der Kampf ist eine Party. Auch da bewegen sich zuckende Körper, auch da geht das Ich im All unter, und all die starren, feindseligen Abgrenzungen zwischen den Menschen zerbrechen. Tanzend, singend und schießend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit. Es ist die Kraft des äußeren Feindes, woraus die inneren Bande der Gemeinschaft gewirkt werden. Es ist also der Feind, der den Frieden stiftet. Ist er besiegt, muss man sich zügig einen neuen suchen. Dass der gern als kurdische Shakira (weniger wohlwollend) oder M.I.A. (wohlwollend) apostrophierten Sängerin, die am Ende des Videos mit unverhohlenem Stolz berichtet, wie gefährlich die in Frontnähe stattfindenden Dreharbeiten doch gewesen seien, der Widerspruch zwischen manifester Friedensbotschaft und nicht allzu latentem Bellizismus entgeht, spricht gegen ein besonders ausgeprägtes politisches Bewusstsein. Der Alltag im Kriegsgebiet gibt eben andere Prioritäten vor.

HELLY LUV
REVOLUTION
G2

Die 80er **MALEN MIT ZWEI AKKORDEN**

Luciano Castelli, *Berlin Nite*, 1979
Kunstharz auf Nessel, 240 x 200 cm, © VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Text Johannes von Weizsäcker

»Wir waren die jüngste Generation von Künstlern, die in der Welt Aufsehen erregte.« Im Interview beschreibt der Berliner Künstler Salomé den Durchbruch der »Jungen Wilden« beziehungsweise »Neuen Wilden«, also junger westdeutscher Künstler um etwa 1980. In Berlin, Köln und Hamburg widmeten sich junge Szenen unter Rück- und Vorausbesinnung auf figurative Malerei rapide neuen Inhalten: homosexuelle Emanzipation, Clubleben, Punk, Dekonstruktion geltender Kunstverständnisse – vieles, was man sich von einer jungen, neuen oder gar wilden Kunst eben erhofft. Aktuell wird diese Zeit in einer Ausstellung im Frankfurter Städel Museum dokumentiert.

Unter den rund 90 Bildern, die im Rahmen von *Die 80er – Figurative Malerei in der BRD* ausgestellt werden, sind fünf Salomé-Gemälde – unter anderem *Blutsturz* aus dem Jahr 1979, das sich mit der Folter Homosexueller und »der Lust des Menschen, anderen in körperlicher Form weh zu tun«, befasst. Aber auch der Kippenberger-Klassiker *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken*, ein hübsch braungrün schweinchenhaftes Porträt von Jiri Georg Dokoupil, Betonbilder von Bettina Semmer oder Nachtclubszenen von Luciano Castelli.

Mit letzterem gründete Salomé 1980 die Band Geile Tiere, die mit ihrem gleichnamigen Stück einen Underground-Hit erzielte. Bekanntermaßen griffen in jenen Jahren Kunst und Underground-Pop vor allem in Westberlin häufig ineinander. Vom Aufbau der legendären Kreuzberger Galerie am Moritzplatz berichtet Salomé: »Das war wie mit einer Band, wir taten uns zusammen und wollten gemeinsam etwas machen. Da hat man dann eine Kreuzberger Fabriketage gemietet, und jeder durfte einmal im Jahr eine Ausstellung machen.« Geld gab es wenig, und deshalb auch keine normativen Kommerzrichtlinien. »In Berlin gab es eben Punkclubs, die einfach Punkclubs waren, da stand nicht gleich ein Produzent in der Tür. In der Kunst genauso: Es gab in Berlin 30 Galerien, und keine einzige hat sich für uns interessiert. Heute gibt es etwa 600.«

Bis zu einer Ausstellung im Haus am Waldsee, die die Aufmerksamkeit des internationalen Kunsthandels erregte. Vorher hatten laut Salomé die Kollegen aus Köln und Hamburg Berlin besucht, Ideen nach Westen überführt und dort schon teilweise kommerzialisieren können. Doch nun gab es weltweites Augenmerk. War das Kunstverständnis der Siebziger schon von aufbruchsmutigen Westdeutschen in Film und Pop geprägt worden, fand hier nun ähnliches statt. Erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg entstand eine positive kulturelle Wahrnehmung Deutschlands, einer »neuen Generation mit freiheitlichen Gedanken und Lebenszielen«, so Salomé. Umso enttäuschender, dass deutsche Außenpolitik diese Wahrnehmung noch heute beharrlich sabotiert.

DIE 80ER – FIGURATIVE MALEREI IN DER BRD
STÄDEL MUSEUM, FRANKFURT AM MAIN
BIS 18.10.2015

VERTIKALVERWANDTSCHAFTEN

James Franco hat ein Buch über Lana Del Rey geschrieben, es ist als »poetischer Tribut in echten und erfundenen Interviews« gedacht. Kann man ab März 2016 kaufen. Was viele nicht wissen: Es markiert den Auftakt einer neuen Bücherreihe, in der SPEX-Coverstars über SPEX-Coverstars schreiben. Weitere geplante Ausgaben: Mark E. Smith über Prince Charles, Eminem und Dendemann über Xavier Naidoo und Moses P, Bob Dylan über Coolio, Lana Del Rey über James Franco und Snoop Dogg über den Schäferhund auf der »Halt's Maul, Deutschland«-Ausgabe. *Stay tuned 4 more.*

U.S. Girls **EINE GIGANTISCHE LÜGE**

Text Thomas Vorreyer

Im Moment arbeitet Meg Remy noch als Reinigungskraft. »Das gefällt mir, aber es nervt mich auch«, sagt die in Toronto beheimatete US-Amerikanerin, die nun erstmals versucht, von ihrer Musik zu leben. Auch deshalb sitzt sie Anfang Juli weit entfernt von ihrem Zuhause in einem Berliner Park. Remy ist auf Europatour und spricht erstmals über *Half Free*, ihr sechstes Album binnen sieben Jahren unter dem Namen U.S. Girls. Es könnte als erstes ein breiteres Publikum erreichen.

»Die Arbeit selbst wurde zur Frauenemanzipation umgemünzt«, schreibt die feministische Autorin Laurie Penny in ihrem Buch *Unsagbare Dinge*. »So unbefriedigend und schlecht bezahlt der Job auch sein mag: Wenn du einen hast, bist du frei, Baby.« Arbeitserfahrene Frauen wie Penny und Remy wissen: Das ist eine gigantische Lüge. Man ist eben nur halb frei, man unterwirft sich der Arbeit. »Im Feminismus geht es um Arbeit und um Liebe und um die Abhängigkeit des einen vom anderen«, heißt es bei Penny weiter. Es liest sich wie der ideale Klappentext zu Remys musikalischem Schaffen, das auf *Half Free* als Aneinanderreihung verspulter,

kraftvoller Pop-Jams daherkommt. Diese wurden mit Bandmaschine, Samplern und Kassettendecks zusammengesetzt: harte Arbeit also, die ungemein leichtfüßig groovt und knistert. »Mit den neuen Liedern erreiche ich das nächste Level«, findet Remy, die früher noch viel verschachtelter vorgegangen ist. Für *Half Free* hat sie sich ein größeres Indielabel gesucht und die Welt der Handschlaggeschäfte verlassen.

Inhaltlich verhandelt die Platte das Leben der amerikanischen Durchschnittsfrau zwischen Lohnarbeit und dem Kampf um eigene Freiräume. Sie erzählt Geschichten von kleinen Bündnissen mit der Nachbarin und der Suche nach einem Lebenspartner, der als Soldat in Afghanistan verschwunden ist. Themen also, die in der Popmusik nicht oft zur Sprache kommen. »Ich interessiere mich für Frauen, die meistens nicht beachtet werden«, sagt Remy. »Prostituierte, Frauen, die abgetrieben haben.« Die dadurch heraufbeschworene Verzweiflung bringt sie in grellen musikalischen Bildern zum Ausdruck. Im kurzen Zwischenstück »Telephone Play N° 1«, einem Gespräch über Kindheitserinnerungen, sagt Remy: »Gott sei Dank bin ich niemandes Sohn.« Die Freundin am anderen Ende der Leitung pflichtet ihr bei: »Sonst wärst du womöglich ein weiterer faschistischer Diktator geworden.« Remy schließlich verwandelt die Vorlage: »Statt einer weiteren Frau ohne Selbstwertgefühl.« Es folgen Sitcomlacher vom Band.

Auf die Frauen, die Remy da anspricht, warten im echten Leben: Büroarbeit, Hausarbeit und »Schönheitsarbeit«, wie es die Autorin und Politaktivistin Naomi Wolf nennt. Meg Remy, die singende, schreibende Collagen anfertigende, hoffentlich bald nicht mehr putzende Allroundarbeiterin findet: »Der Begriff Arbeit hat durch den Kapitalismus einen schlechten Beigeschmack erhalten. Für mich ist er aber enorm wichtig. Ich muss immerzu an etwas arbeiten.« *Half Free* legt Zeugnis davon ab, es ist ein Quantensprung für U.S. Girls – und kann doch nur ein Zwischenstand sein. Wie heißt es so treffend am Ende der Platte? »A woman's work is never done.«

U.S. GIRLS
HALF FREE
4AD / BEGGARS / INDIGO

COMPTON KOMMT

Fast 30 Jahre danach und doch keinen Moment zu spät kommt am 27. August *Straight Outta Compton* in die Kinos. Der Film zeigt den Aufstieg der Gangsta-Rap-Pioniere N.W.A, ihr schwieriges Verhältnis zur Staatsgewalt und den Aufruhr, den Musik und Lebensstil der Gruppe im bürgerlichen Amerika auslösten. Ob er der ebenso komplexen wie sensiblen Thematik gerecht wird, bleibt abzuwarten. Bis Redaktionsschluss wurde *Straight Outta Compton* der Presse noch nicht gezeigt.

Circuit Des Yeux

DER HUNGER DEINES FLEISCHES

Text Jennifer Beck

Ich habe Angst vor diesem Album. Es ist zu groß. *In Plain Speech* breitet sich aus. Das ist bemerkenswert, weil seine Macherin, Haley Fohr, oder Circuit Des Yeux, 26 Jahre alt, 26 Jahre Außenseiterin, geboren in Lafayette, Indiana, verwurzelt nirgendwo, schwer daran arbeitet, so wenig Raum wie möglich einzunehmen. Ihre Konzerte setzen um, was Laurie Penny in ihrem Buch *Fleischmarkt* als größte Niederlage des Feminismus bezeichnet: »Täglich wird uns klar gemacht, dass wir hungriger, schlampiger, hässlicher, bedürftiger, ärgerlicher, mächtiger und weniger perfekt sind, als wir sein sollten. Es ist viel mühsamer, dieser Kultur des Kritisierens und der daraus folgenden Herabsetzung des Selbstwertgefühls die Stirn zu bieten, als die Scham darüber einfach wegzuhungern.«

Nun hungert Fohr nicht. Aber sie wäre gern, was hinter dem Symptom steckt: weg. »Ich möchte nur den Gesang liefern«, sagt sie, »während jemand anderes den Star gibt. Ich möchte mich vor ihnen verstecken.« Fohr spricht mit der Baritonstimme, die sie hasst, über das Publikum, das sie als respektlos empfindet. Nun verlangt aber ihr Beruf, dass sie mit dem Vortrag ihrer Stücke eben jenes beglücken soll, selbst wenn Fohr ihre Musik zunächst für »ein komplettes Desaster« hielt. Also zieht sie sich bei Konzerten an den hintersten Bühnenrand zurück, die Jalousie aus Strähnen vor dem Gesicht, den Gitarrenbauch panzergleich in Stellung gebracht, als wolle sie, wie Penny schreibt, »sich selbst verschwinden lassen.«

Klappt nicht. Haley Fohr ist da, weil ihre Stimme da ist. Im Vergleich zu ihr hat Chelsea Wolfe Kreide gefressen. Ihr Vibrato klingt auf vitalisierende Weise ungesund, sie stottert und zischt, dehnt, überdehnt, hackt, zerhackt. Absurderweise, um damit auf die Zuhörer zuzugehen. »Lange Zeit war mein Antrieb: ich gegen den Rest der Welt. Jetzt möchte ich ›Hallo‹ sagen. Und verdammt, ich habe Angst davor.«

Was für Fohr ein Andockalbum ist, ist für alle anderen die Kontaktanzeige, die keinen Kringel bekommt – nichts wird verheimlicht oder beschönigt. *In Plain Speech* ist der Kneipenbesuch, für den Fohr nie mutig genug war, der College-Exzess der anderen, die Tür, die während der Aufnahmen in ihrer Sechser-WG mit Kissen verbarrikadiert wurde, die Klospülung, die niemand betätigen durfte, damit keine Störgeräusche auf Band landeten. Kurz: Fohr lässt locker. Sie hat die Kontrolle verloren und die Erfahrung gewonnen, dass neben Geräuschen auch Cooper Crain oder Adam Luksetich durch die geöffnete Tür in ihr Schlafzimmer kamen. Männer also, und Freunde, und überdies Chicagos progressivste Musiker, die dafür sorgten, dass Circuit Des Yeux nicht mehr nur der Gesang ist, zu dem eine imaginäre Frau im Bikini tut, was Fohr als »hypersexualisierte, widerlichste Ausdrucksform im Weißwurst-dominierten Rockmusikzirkus« verurteilt: eine Show abziehen.

In Plain Speech ist das Ergebnis der Genesung, die Penny ein paar Seiten und ein halbes Leben später beschreibt: »Du musst dich selbst davon überzeugen, dass du einen Platz auf der Welt verdienst, und außerdem die ganze Unordnung, den Hunger deines Fleisches, deines Geistes, deine Lust und deinen Ehrgeiz aushalten.« Haley Fohr hat sich selbst geheilt mit Musik, die alles andere als *healthy* klingt. Und ich habe Angst mit Respekt verwechselt.

CIRCUIT DES YEUX
IN PLAIN SPEECH
THRILL JOCKEY

Frank **KOPFLOS BROTLOS**

Totally nuts: Frank und Band beim Gucken und Arbeiten

Text Daniel Gerhardt

Der Dokumentarfilm *Dig!* von Ondi Timoner zeigt ein Panorama des Verkackens. Die kalifornische Retro-Psychrock-Gruppe The Brian Jonestown Massacre lässt darin Plattenverträge und Konzerte platzen, sie vermasselt ihre Studioaufenthalte, verprasst ihre Vorschüsse und prügelt sich auf offener Bühne. Meistens wegen Drogen und Egos, manchmal auch aus weniger einleuchtenden Gründen. Auf dem Höhepunkt des Films sitzt Songwriter Anton Newcombe am Straßenrand und sagt, was wahrscheinlich jeder Bandleader schon mal zu seinem Tamburinspieler gesagt hat: »You broke my fucking sitar, motherfucker.«

Der Spielfilm *Frank* von Lenny Abrahamson gibt The Brian Jonestown Massacre eine symbolische zweite Chance, und natürlich verkacken sie es wieder. Zusammensetzung, Auftreten, Haarschnitte und Psychrock-Philosophie: Alles an der *Frank*-Band Soronprfbs, ihr ganzes Hippie-mäßiges, seltsam freudloses Freiheitsgehabe, scheint eins zu eins aus *Dig!* übernommen. Newcombe allerdings wird ersetzt durch den Titelhelden Frank (Michael Fassbender), der wiederum angelehnt ist an den Musiker und Comedian Frank Sidebottom, eine lokale Achtzigerjahreberühmtheit aus dem englischen Nordwesten. Im Film ist er ein ebenso enigmatischer wie inspirierender Bandantreiber, der über seinem richtigen Kopf einen Kopf aus Pappmaché trägt, den er nie ablegt. »You're just gonna have to go with this«, sagt ein Mitglied der Gruppe zum neu rekrutierten Keyboarder.

Der Keyboarder, Jon (Domhnall Gleeson), ist der Stock im Arsch von Band und Film. Durch einen blöden Zufall gerät er an seinen neuen Job, er begleitet Soronprfbs in ein Landhaus, wo ihr neues Album entstehen soll. Ständig stellt er dort die falschen Fragen, komponiert furchtbare Jammer-Popsongs, filmt die anderen heimlich bei der Arbeit, führt ein Onlinetagebuch, das niemand liest, und besorgt der Band einen Gig, den niemand spielen will. Jon ist ein Rock'n'Roll-Romantiker, sein Lieblingssong könnte »The Cover Of *Rolling Stone*« sein. Mit seinem auf Traditionsbewusstsein und Erfolgsaussichten gepolten Popverständnis befindet er sich jedoch im falschen Film. Es hilft auch nicht, dass er aussieht wie Ed Sheeran.

Frank ist kein Film für Rock'n'Roll-Romantiker, nicht mal, wenn sich Soronprfbs doch auf die Reise machen, um das Konzert zu spielen, das Jon ihnen eingebrockt hat. Abrahamson zeigt sein Ensemble aus angeknacksten Exzentrikern nicht in magischen Momenten des gemeinsamen Musizierens, sondern eben beim Verkacken. Sein zweiköpfiger Protagonist ist ein Vollblutkünstler mit ehrenwerten Ambitionen, aber weder Frank noch *Frank* bildet sich darauf allzu viel ein. Niemand wird hier geheilt durch Gitarre, Bass, Schlagzeug (und Theremin), keiner glaubt an einen höheren Sinn hinter dem ganzen Quatsch. Selbst mit dem Zusammenhalt der Band ist es nicht weit her. Sie sabotiert sich, zerfällt in Fraktionen, arbeitet mehr gegen- als miteinander.

So nimmt *Frank* eine Gegenposition zur affirmativen Mythen- und Legendenbildung von Cameron Crowe und anderen Rock-Regisseuren ein. Es geht um die Brotlosigkeit einer beispielhaften Künstlerkarriere, die Gefahren kreativer Alchemie, um Mittelmaß und die Vermutung, dass Rockmusik kein Traum ist, der sich auszuleben lohnt. Erst am Ende des Films dürfen die Zuschauer kurz unter Franks Ersatzkopf blicken. Seine Augen sind müde, sie funkeln nicht.

FRANK
USA 2014
REGIE: LENNY ABRAHAMSON
MIT MICHAEL FASSBENDER, DOMHNALL GLEESON, MAGGIE GYLLENHAAL U. A.

MUSIK

18 THE LIBERTINES
26 PEACHES
32 VINCE STAPLES & NINA SIMONE
38 GABI DELGADO
43 SONGTEXTKRITIK NEIL YOUNG »BIG BOX«
44 KADAVAR
47 TAXI FÜR RÜTZEL
48 WIE WIR LEBEN WOLLEN N° 8
50 SKEPTA
53 GOOD MORNING AMERICA
54 SCHNIPO SCHRANKE VS. PISSE
58 COLIN STETSON & SARAH NEUFELD
61 POFALTE
62 VORSPIEL FÜR HAROLD FALTERMEYER
96 KRITIKEN

»ICH BIN GROSS UND SCHWARZ. WENN MIR EINE FRAU ENTGEGEN-KOMMT, WECHSELT SIE DIE STRASSENSEITE.«

SKEPTA S. 50

THE LIBER

Neue Chaostheorien aus dem Punk-Container

Text Torsten Groß Man kann es kaum fassen, aber nach einer jahrelangen Irrfahrt haben sich die Libertines tatsächlich zusammengerauft, um mit *Anthems For Doomed Youth* ein in allen Belangen großartiges Album einzuspielen. Wir trafen Peter Doherty und Carl Barât in Paris und sprachen mit ihnen über den schwierigen Wiederannäherungsprozess der Libertines, die besondere Dynamik ihrer Freundschaft und Überlebenstipps von Keith Richards.

TINES

Amerikanische Wissenschaftler haben herausgefunden, dass Musikinstrumente durch ungebremsten Fall aus einer gewissen Höhe dauerhaft Schaden am Korpus nehmen können. Doch Peter Doherty, der sogenannte Pete, hat die Studie offenbar nicht gelesen: Seine Gitarre jammert, jault und quietscht vergessen vor sich hin, seit er sie vor fünf Minuten achtlos auf den Bühnenboden geknallt hat. Zuvor hatte er mit seiner Band, den Libertines, eine gute Stunde lang eines dieser Konzerte gegeben, wie es sie in der Rockmusik seit Punk eigentlich gar nicht mehr gibt. Ein vibrierendes anarchisches Fanal ohne jedes System war das, mit blutenden Fingern und überquellenden Herzen. Keine Trennlinie zwischen Publikum und Bühne; hüpfen, schwitzen, singen, tanzen, letzte Wahrheiten. Ein Abend für die Ewigkeit.

Später an der Bar erzählte Doherty in gebrochenem Deutsch von den Toten Hosen, ja genau, *den* Toten Hosen aus Düsseldorf, Campino und so, deren Musik er als Heranwachsender gehört habe; von Frikadellen und einer Kindheit in Krefeld als Sohn eines Army-Majors, dessen Tätigkeit ständige Umzüge verlangte. Dohertys Gesicht war grün, die Lederjacke speckig, die Ahnung, dass diese Karriere eventuell nicht den ganz steilen Hollywood-Weg nehmen könnte, überdeutlich.

Darauf folgte der bekannte Strudel aus Drogen, Verrat und Knast, eine endlose Aneinanderreihung von Absurditäten und Katastrophen, hinreichend öffentlich dokumentiert. Der weitere Weg dieser Band verlief anderthalb Jahre lang so chaotisch wie das eingangs beschriebene Konzert, das darauf folgende persönliche Drama des Peter Doherty setzte sich quasi in Endlosschleife fort und wurde ausgiebig in der Yellow Press verhandelt – bis aus diesem Drama ein Schmierentheater wurde, dem kaum noch jemand länger zusehen mochte.

Bald 13 Jahre nach jenem Abend im Berliner Magnet – damals eins von nur vier Deutschlandkonzerten, die die Band überhaupt in ihrer ursprünglichen Besetzung gab – geht es bei den Libertines vermutlich immer noch eher selten um Laktoseintoleranz und Glutenunverträglichkeit. Aber Peter Doherty und Carl Barât sitzen endlich wieder zusammen in einem Raum, genauer gesagt: einer geräumigen Suite. In Paris, Dohertys Wieder-Wahlheimat, nachdem ein Abstecher nach Hamburg im vorigen Jahr furchtbar gescheitert war. Sie trinken Champagner und lachen viel. Das alleine wäre nach allem, was geschah, schon fast ein Wunder, aber jetzt gibt es sogar eine neue Platte. Sie heißt *Anthems For Doomed Youth*, enthält vorwiegend eben solche, ist also verdammt gut, und die insgesamt dritte und sogar erste der Libertines seit 2004.

Kurzzeit-Reunion könnte vor allem die Aussicht auf schnelles Geld stehen, war alsbald virulent. Zumal diesen ersten Konzerten zunächst keine weiteren folgten und Doherty zu Protokoll gab, es sei »in the spirit of The Libertines to reunite for the money«. Johnny-Rotten-Moment Nummer eins in diesem Text.

Im Paris des Jahres 2015 sagt Doherty nun folgendes: »Carl hatte damals das Gefühl, dass ich so langsam wieder auf dem Boden angekommen sein könnte. Irgendwie gewann er wohl den Eindruck, bei mir finde eine gewisse Entwicklung statt. Und seine Interpretation dieser Vorgänge war, dass ich wieder zu dem Typen werden könnte, den er einst kennen und lieben gelernt hatte. Ich glaube, in erster Linie ging es ihm darum, seinen besten Freund wiederzutreffen – und genau danach habe ich mich ebenfalls gesehnt, also trafen wir uns und gaben diese Konzerte. Allerdings war ich damals noch nicht ganz so weit. Es ging mir zwar entsetzlich, aber ich war offenbar noch nicht bereit, das aufzugeben, was mein Leben die vorangegangenen zehn Jahre bestimmt hatte.«

Das hat sich inzwischen zumindest für den Moment geändert, so ganz genau weiß man das ja nie. Doherty raucht in Paris Kette und trinkt Champagner, aber den härteren Sachen schwört er aktuell einigermaßen glaubwürdig ab. Im November 2014 begab sich der 36-Jährige für einige Wochen ins Hope Rehab Centre im thailändischen Si Racha, um sich einer Drogentherapie zu unterziehen, deren Verlauf er mit offenen Briefen und in Blog-Einträgen dokumentierte. »Es gibt einen Ausweg«, schrieb er unter anderem für den *Independent*. Und tatsächlich: Für seine Verhältnisse sieht Doherty, der unter keinen Umständen mehr Pete genannt werden möchte, im Juli 2015 auffallend gut aus. Einen Rückfall im April dieses Jahres nach dem überraschenden Tod eines sehr engen Freundes scheint er überwunden zu haben.

Ob das dauerhaft so bleibt, spielt eigentlich keine Rolle, auch wenn es ihm zu wünschen wäre. Aber erstens geht es uns nichts an, und zweitens ist die Unvorhersehbarkeit aller Dinge das größte Kapital der Libertines – es geht und ging hier immer vor allem um den Moment. Und um Strategien, von denen man nicht weiß, ob es welche sind. Wendungen und außendarstellerische Details, deren rein geschäftsmäßige Motivation man niemals unterstellen wollte oder könnte, weil die Musiker sich in keinerlei Distanz zu dem bewegen oder bewegt haben, was sie gerade tun. Und trotzdem gab es das immer, auch in Zeiten des maximalen Chaos und der ultimativen Selbstzerstörung: die Ahnung, dass diese zwei Typen in jedem einzelnen Moment eben doch ganz genau wissen, was sie tun. Fürs Protokoll: Johnny-Rotten-Moment Nummer zwei.

Carl Barât

»Unser gelernter Kommunikationsweg ist die Musik, wir sprechen über unsere Songs miteinander.«

Erste Annäherungen gab es bereits 2010. Damals spielten die Libertines auf Einladung von Arcade Fire zwei euphorisch aufgenommene Shows im Rahmen des Reading-and-Leeds-Festivals in eben jenen Städten, für die sie angeblich über eine Million Pfund kassierten. Das Geld wird durchaus willkommen gewesen sein. Barât hatte die Post-Libertines-Jahre mit halbgelungenen Solo- und Bandprojekten und einigen Engagements als Theaterschauspieler anständig, aber ohne rechte Fortune über die Bühne gebracht, Doherty war zwar deutlich erfolgreicher, gab das Geld aber schneller aus, als es reinkam. Die Vermutung, hinter der Insofern bedeutete Dohertys »spirit of the Libertines« zum Beispiel vom ersten Tag an folgendes: Die sogenannte Wahrheit spielt absolut keine Rolle. Von jeder Episode gibt es drei Versionen, für jede erzählte Geschichte vier Alternativen – und am Ende geht alles in einer großen Wolke auf und ist eigentlich: egal. Das bisschen biografisch Nötige, halbwegs Gesicherte: Der Schauspielstudent Carl Barât wohnt Mitte der Neunziger mit Peter Dohertys Schwester zusammen. Die Begegnung mit dem jüngeren Bruder seiner Mitbewohnerin muss dann so eine Art Liebe auf den ersten Blick gewesen sein. Bis heute sprechen Barât und Doherty von Bestimmung.

Jedenfalls schmeißen beide bald darauf ihr Studium – Doherty ist für englische Literatur eingeschrieben – und beziehen innerhalb kürzester Zeit eine gemeinsame Wohnung, die von ihnen so genannten Delaney Mansions. Dort entwickelt sich eine der vitalsten musikalischen Partnerschaften der jüngeren Popgeschichte. Eine von tiefer Liebe geprägte, quasisynergetische Freundschaft, die in dem Entschluss gipfelt, eine Band zu gründen, die von der speziellen Kombination dieser so unterschiedlichen und doch gleichzeitig ähnlichen Männer leben sollte.

Doherty und Barât schreiben unablässig Songs, die häufig wechselnde Besetzung der geplanten Band rekrutiert sich in den ersten Jahren indes vornehmlich aus Trunkenbolden und sonstigen Taugenichtsen. Es ist kaum noch nachvollziehbar, wer wann und wie lange bei den künftigen Libertines, die längst noch nicht so hießen, dabei war – oder einfach nur einen Abend lang Gast bei einem der unzähligen Guerilla-Gigs und Wohnzimmerkonzerte in den Delaney Mansions. Johnny Borrell, der später seine 15 Minuten *fame* kriegen sollte, verpasste die wichtigste Probe der Bandgeschichte, erst mit John Hassal (Bass) und Gary Powell (Drums) kehrte eine gewisse Konstanz ein.

Ersterer ist unter Umständen die interessanteste Personalie in einem ebenso absurden wie brillanten Konstrukt. Irgendwann in diesen turbulenten Jahren hätte man jedenfalls gerne mal gewusst, was zur Hölle im Kopf dieses Mannes vorgeht. Was auch immer passiert: John Hassal steht einfach bloß dabei, ohne auch nur ansatzweise mit der Wimper zu zucken oder irgendein Gefühl preiszugeben. Man muss an dieser Stelle keinen der in Musikerkreisen beliebten Bassistenwitze erzählen, aber Hassal scheint dem Klischee des typischen Rockbassisten einigermaßen nahezukommen. Stoisch, scheinbar gleichgültig, sich in seine Rolle des Zuträgers fügend, aber irgendwie auch immer mit diesem wissenden Blick ausgestattet. Wer John Hassal in die Augen guckt, sieht einen Mann, der womöglich denkt: »Ach, lass sie doch. Irgendwann heute Abend liege ich im Bett, morgen bin ich bei meiner Frau oder was auch immer, und Geld gibt's schließlich auch.«

Diesen Gesichtsausdruck hatte Hassal vor 13 Jahren im Berliner Magnet, und er hat ihn auch jetzt wieder oder immer noch, im Video zur ersten Single des neuen Albums, dem wahnsinnig mitreißenden, in Doherty-Manier literaturreferenziell betitelten »Gunga Din«. Doherty und Barât feiern dort auf einem thailändischen *night market* gemeinsam mit den Kollegen eine Wiedersehensparty, die natürlich keineswegs simuliert war, sondern mit echten Getränken über die Bühne ging, wie sie in Paris beteuern. Die Stimmung ist ausgelassen, Lad-Klischees werden eventuell ein bisschen zu plakativ ausgelebt, aber man nimmt es ihnen nicht übel, weil es einfach schön ist, diese Typen so glücklich gemeinsam sehen zu können. Das freut sogar Gary Powell – nur Hassal lässt wie immer alles brav über sich ergehen und verzieht keine Miene. Mit einer Konsequenz übrigens, die bisweilen an Ryan Gosling in *Drive* erinnert. »Er hat etwas Aristokratisches«, sagt Doherty, »sein Vater ist zu Fuß nach Israel gewandert.«

Auf die Frage, wie leicht es war, die anderen wieder ins Boot zu bringen, als die Reunion Form annahm, sagt Doherty: »Die beiden sind Musiker. Musiker wollen spielen.« Reden wollte zumindest der mit seiner Familie in Dänemark lebende Hassal nicht mit SPEX, es ist ein Jammer! Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es vermutlich das besondere Glück dieser beiden Männer ist, dass sie so genügsame Erfüllungsgehilfen wie Hassal und Powell gefunden haben, ein Ego mehr hätte diese Band nicht vertragen. Übrigens: Bei den Aufnahmen von *Anthems For Doomed Youth* war Hassal morgens der erste und abends der letzte im Studio.

Aber wir schweifen ab, ein bisschen *history* noch *back to* 2001. Die Zeichen standen gut in jenen Tagen. New York war eher überraschend wieder mal zur coolsten Stadt der Welt geworden, sich auf Velvet Underground, die Voidoids und überhaupt den Protopunk der Siebziger beziehende Bands wie die Strokes hätte man nicht schöner erfinden können. Und da sich Geschichte bekanntlich wiederholt, gab es auch diesmal einen Widerhall.

Die zentrale Figur war einmal mehr Geoff Travis, einer der verdienstvollsten Labelbetreiber der Popgeschichte. In den Siebzigern und Achtzigern hatte er für sein Label Rough Trade unter anderem die Smiths und die Buzzcocks unter Vertrag genommen. Anfang dieses Jahrtausends nun wiederholte Travis gewissermaßen die Geschichte, indem er mit den Strokes einen völlig unerwarteten Riesencoup landete. Eine Band, die absolut nicht in die damalige Pop-Landschaft passte und plötzlich mit lo-fi-haft produziertem Garagenrock die bislang letzte rockmusikalisch interessante Strömung überhaupt initiierte.

Und hier wird es spannend: Angeblich witterten Barât und Doherty just in dem Moment Morgenluft, als das Strokes-Debüt *Is This It* England im Sturm nahm. Beide behaupten, damals eine Wette laufen gehabt zu haben, wie lange es wohl dauere, bis sie im Nachhall des Strokes-Erfolgs als britisches Gegenstück ebenfalls von Geoff Travis gesignt werden würden. Johnny-Rotten-Moment Nummer drei.

Wie auch immer es dazu kam, sie *wurden* von Geoff Travis unter Vertrag genommen. Und besorgten zwei Alben lang den Rest. Mit »The Boy Looked At Johnny« zitierten sie Julie Burchill und Tony Parsons, feuerten also die alten transatlantischen Punk-Grabenkämpfe wieder an – wir hören jetzt gleich auf, die Johnny-Rotten-Momente zu zählen, versprochen! – und übertrugen diese in bester Sex-Pistols-Tradition in unsere Zeit. Im Vorfeld des Debüts *Up The Bracket*, auf dem es tatsächlich ordentlich aufs Maul gab, kassierten sie für einen Publishing-Deal über 44.000 Pfund – und gaben das Geld selbstverständlich direkt für Drogen aus. Woraufhin sie angeblich weitere 44.000 erhielten. Das Chaos war also von Anfang an ein zuverlässiger Begleiter.

Sie waren dann die »Likely Lads«, die »Boys In The Band«, die zuerst England und dann ganz Europa eroberten, aber wenn das alles gewesen wäre, würden wir hier jetzt auch nur eine weitere dieser Nostalgiegeschichten aufschreiben – und darum ging und geht es absolut gar nicht. Sondern: Die Libertines sind und waren keine reinen Adepten. Sie definierten die alten Strategien geschichtsbewusst für ihre Zeit und entwarfen ihr ganz eigenes Zeichensystem. So war das schon damals, als sie ihr erstes Album zwar mit dem Clash-Gitarristen Mick Jones als sogenanntem Produzenten – produziert war auf *Up The Bracket* nichts, Jones' Aufgabe bestand im Wesentlichen darin, die Mikrofone aufzustellen und das anarchische Chaos der Band zu bändigen – aufnahmen und sich insofern zu ihren Wurzeln bekannten, die natürlich zu The Clash und den Smiths führen. Aber es gab bei dieser Band niemals offene Bewunderung für die Altvorderen, bestenfalls Häme. Das Selbstverständnis der frühen Libertines brachte Doherty einmal wie folgt auf den Punkt: »Johnny Rotten *(Ha!)* ist ein moderner Mythos. Wie Elvis. Ich finde es gut, wenn sich so ein Mythos von Zeit zu Zeit selbst demontiert.«

Ja, ja, schon klar, die gleichen Sprüche, alle 20 Jahre wieder, Amen. Aber wann hört man so was aktuell überhaupt noch von irgendjemandem? Pop ist heute in großen Teilen so spannend, gegenwartsbezogen und an Veränderungen interessiert wie die SPD unter Pop-Siggi Gabriel. Natürlich will keiner mehr die alten Schnurren hören und Gitarren schon gar nicht, aber die Libertines

sind tatsächlich die Antithese zu allem, was nicht nur in der Popmusik in den letzten 20 Jahren passiert ist. Sie sind und waren absolut »Musik zur Zeit«, wie einmal auf dieser Zeitschrift stand. Ästhetisch und inhaltlich sind sie die perfekte Punkband fürs Realitiy-TV- und Social-Media-Zeitalter: Diese herrliche Selbstreferenzialität, wie sie ihre Konflikte und überhaupt sämtliche Aspekte ihrer Freundschaft und Geschichte hemmungslos im öffentlichen Raum austragen und dabei natürlich auch Klischees und PR-strategische Erwartungen bedienen, das ist in seiner Gesamtheit und für unsere Zeit nicht weniger genial, als das bei Johnny Rotten (einen hatten wir noch) der Fall war und ist. Formulieren wir es schlicht: Die Libertines sind aktuell die letzte Rock'n'Roll-Band im ursprünglichen Sinne. Nonkomformisten in Zeiten lähmender Konformität, wo ganzkörpertätowierte sogenannte Hipster mit überzüchteten Hunden und langen Bärten sich angepasster und spießiger gebärden als ihre eigene Oma und alles neoliberal optimierter Stillstand ist. Unter Umständen erleben wir gerade die lust- und lebensfeindlichste Epoche seit langem.

Die Libertines aber haben als einzige Band den Geist des Punk konsequent ins Digitalzeitalter übertragen, ob bewusst oder nicht. Als kaum jemand auf Twitter oder Facebook war, es aber schon Trash-TV gab, hat diese Band ihre Geschicke im Stile einer Seifenoper vermeintlich eins zu eins öffentlich gemacht. Doherty und Barât prügeln sich in irgendeiner Bar? Doherty räumt Barât die

Yesterday's doomed youth:
Gary Powell, Carl Barât, Peter Doherty, John Hassall (v.l.)

Peter Doherty **»Wir haben die Flüge gebucht, nichts vorbereitet und dann den Moment umarmt.«**

Wohnung aus, weil der ihn vorher seines Drogenkonsums wegen aus der Band geschmissen hatte? Aus all diesen Dramen wurde sozusagen Eins-zu-eins-Container-Punkrock gemacht, der doch immer nur eines im Sinn hatte: die schwierige, sehr besondere Freundschaft dieser beiden Männer irgendwie zu verhandeln, zu verstehen.

Die Art und Weise, wie Doherty und Barât interagieren, ist für Außenstehende quasi nicht zu durchdringen. Die beiden Männer bewegen sich in einem romantisch versponnenen Zeichensystem mit dem ultimativen Sehnsuchtsort Albion, das nur sie selbst beherrschen. Im Gespräch sind die Rollen auf den ersten Blick genau so verteilt wie auf der Bühne. Barât behält den Überblick, Doherty ist der unkontrollierbare Freigeist und Kindskopf. Während des Interviews schweifen beide immer wieder ab, um in diesem bewusst unverständlichen Akzent biografische Details der verlorenen und verworrenen Jahre auszutauschen, an die sie sich selbst nicht mehr so ganz erinnern können. Identisch gekleidet sind sie sowieso: Beide tragen schwarze Anzüge, weiße Hemden und Hüte mit breiten Krempen. »Eigentlich spielt es keine Rolle, inwiefern Sie die Dynamik zwischen uns verstehen oder nicht verstehen, Sie können das ohnehin nicht komplett erfassen«, sagt Doherty, und verbrennt sich am heißen Teller der Suppe, die eben reingebracht wurde, während er sich an dem Kunststück versucht, gleichzeitig zu trinken, Suppe zu löffeln und zu rauchen. »Eins steht jedenfalls fest«, sagt er, »ich liebe diesen Kerl! Er ist mein größter Gitarrenheld. Mit ihm muss man nicht proben, er geht auf die Bühne, und ab geht's. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er jemals auch nur eine Probe mit den Dirty Pretty Things hatte.« Barât grinst milde.

Als Doherty kurz danach zur Tür geht, um seinen Hauptgang in Empfang zu nehmen, flüstert Barât verschwörerisch, man solle mit den Fragen vorsichtig sein, über gewisse Dinge wolle Doherty nicht gerne sprechen. Wie zur Bestätigung kommt der mit einem dampfenden Hummerteller zurück und stellt zur Abwechslung mir eine Frage: »Sprechen Sie in der Öffentlichkeit über Ihr Leben jenseits des Journalismus? Es geht hier um unser Leben, sind Sie sich darüber im Klaren?«

Durchaus. Allerdings reden wir immerhin über eine Band, bei der das Private nie vom Öffentlichen getrennt werden konnte oder sollte. Offiziell aufgelöst worden sind die Libertines nie, insofern kann man eigentlich gar nicht von einer Wiedervereinigung sprechen. Als wir Carl Barât 2004 anlässlich der für ihn insgesamt deprimierenden Veröffentlichung des zweiten Albums trafen – wenige Tage zuvor hatte er Doherty aus der Band geschmissen, wofür dieser sich mit dem erwähnten Einbruch revanchierte – sagte er etwas, das im Prinzip all die Jahre über Bestand hatte: »Wir beide zusammen *sind* diese Band, Pete ist nicht ersetzbar. Wir könnten nicht jemand anderen nehmen und uns noch The Libertines nennen. Ob er es schafft, wieder zurückzukommen, hängt von seinem mentalen und allgemeinen Gesundheitszustand ab. Ich gebe aber die Hoffnung nicht auf, dass das, was uns verbindet, stärker ist als die Drogen. Ich bemühe mich mittlerweile sehr, einen gesunden Abstand zu ihm zu halten; auch damit mein eigenes Leben nicht aus den Fugen gerät. Ich kann nichts tun, als zu versuchen, unseren Kahn auf Kurs zu halten und zu warten, bis er mit einem klaren Kopf zu mir kommt. Ich schrecke jedes Mal auf, wenn das Telefon klingelt, ich kann nicht mehr schlafen, da ich ständig damit rechnen muss, dass jemand anruft und mir erzählt, dass Pete nicht mehr lebt.«

Ich erzähle Doherty, dass Barât damals geweint hat. »Es ist gut, dass er geweint hat«, lautet die Antwort, »immerhin hat er mich vorher aus er Band geschmissen, er hatte also allen Grund zu weinen.« Die Geschichte der Libertines ist auch eine der Kränkungen und verletzten Egos. Man muss an dieser Stelle übrigens unbedingt die Hingabe würdigen, mit der Barât immer an diese Band geglaubt hat. Er gründete die Dirty Pretty Things, wurde Vater, beschäftigte sich mit allen möglichen Dingen, weil man ja irgendwas machen muss, um nicht verrückt zu werden. Aber im tiefsten Inneren seines Herzens hat der 37-Jährige immer auf den Tag X gewartet. Kontakt hatten die beiden in den dunklen Jahren kaum, man habe sich »die üblichen Weihnachtskarten geschrieben«, sagt Barât.

Überhaupt: Carl Barât. Man hat diesem Mann oft zu Unrecht getan, indem man ihn als den spießigen Langweiler im Schatten des »Genies« Doherty diskreditiert hat, aber auf den Platten der Libertines singt, spielt und schreibt er die Hälfte der Songs, und oft sind es, wie bei »Tell The King« aus *Up The Bracket*, die besten Stücke. Im Alleingang hat er allerdings weniger Bemerkenswertes zustande gebracht als der dauerbedröhnte Doherty. Mit den Dirty Pretty Things, Carl Barât And The Jackals und auf einem Soloalbum gelangen ihm einige schöne Momente, die Dringlichkeit der Libertines erreichten diese Aufnahmen in keiner Sekunde. Kaum jemand kann sich wirklich an diese Platten erinnern, während die meisten Leute vermutlich ohne nachzudenken mindestens fünf Songs der Babyshambles aufsagen und sogar mitsingen könnten.

Trotzdem oder deswegen: Ohne Doherty gebricht es Barât an Lässigkeit und Eleganz. Doherty wiederum fehlt ohne Barât das minimal nötige Maß an Erdung, das ihm offenbar niemand anders vermitteln kann. Und zwar nicht nur, um Spießerwerte wie Pünktlichkeit und Verlässlichkeit zu erfüllen. Das, was die Libertines auch musikalisch stets ausgemacht hat, das scheinbar unkoordinierte Mäandern, das Krachen, der musikgewordene Kontrollverlust, lief bei den Babyshambles bisweilen etwas zu sehr aus dem Ruder, bei Dohertys Soloauftritten gerann es gar zu einer häufig tatsächlich nur noch dilettantischen Darbietung. Es ist ein schmaler Grat, auf dem diese Musik gedeihen kann – und diesen Grat können Carl Barât und Peter Doherty nur gemeinsam beschreiten.

Das Wunder nahm schließlich Ende 2014 seinen Lauf. Nach einer über zehnjährigen Odyssee war Doherty schließlich in Hamburg gelandet, wo er endgültig die Kontrolle verlor. Er trieb sich in der Heroinszene am Bahnhof rum, spielte überwiegend katastrophale Guerilla-Gigs in unbedeutenden Läden, um Geld für Heroin aufzutreiben, und gab ein in allen Belangen trauriges Bild ab. Seltsamerweise gelang es ihm, im Rahmen der damaligen Baybshambles-Tournee und vereinzelt parallel stattfindender Libertines-Konzerte halbwegs zuverlässig seine Termine wahrzunehmen, doch in den Phasen zwischen den großen Aufträgen fiel er immer tiefer. In früheren Jahren hatte Doherty nie überzeugend den Wunsch geäußert, sein Leben nachhaltig zu verändern, nun aber konnte und wollte er nicht mehr.

Im Herbst 2014 zog er dann endlich die Konsequenz. Wie bereits einige Male zuvor ging er nach Thailand, um dort zu entgiften, aber diesmal hielt er durch – und bekam irgendwann Besuch von Carl Barât. »Ab diesem Zeitpunkt hat sich alles ziemlich natürlich ergeben«, sagt Barât. »Wir haben viel Zeit miteinander verbracht, und unser üblicher Kommunikationsweg ist nun einmal die Musik, wir sprechen über unsere Songs miteinander und machen automatisch Musik, wenn wir zusammen sind.«

Klingt unspektakulär, bedeutet aber: Zum ersten Mal seit über zehn Jahren arbeiteten die beiden tatsächlich wieder gemeinsam an Musik. Was bei ihnen heißt: einer vollendet des anderen unfertige Ideen, alles läuft in totaler Synergie, jeder weiß zu jedem Zeitpunkt instinktiv, was zu tun ist. Vier Wochen verbrachten sie so

zusammen in Thailand, und als das grobe Gerüst für ein Album stand, holten sie Powell und Hassal dazu und spielten *Anthems For Doomed Youth* in sechs weiteren Wochen im Karma Sound Studio ein. Ohne großes Trara, wie sie es immer getan hatten. Einen international gültigen Plattenvertrag hatten sie bereits am 5. Dezember des letzten Jahres unterzeichnet, ebenfalls in Thailand, damals noch ohne Songs und stilecht mit Virgin EMI (ja genau, dem Sex-Pistols-Label, wir kommen aus der Nummer nicht mehr raus).

Was nun allerdings überhaupt nicht in diese Terminologie passt, ist der Produzent von *Anthems For Doomed Youth*. Jake Gosling hat zuvor mit Ed Sheeran und One Direction gearbeitet, verantwortet also einige der ekligsten Chartpop-Verbrechen der jüngeren Vergangenheit. Überraschenderweise gelang es aber ausgerechnet diesem sonst in komplett anderem Rahmen arbeitenden Mainstream-Producer, den in Thailand entwickelten Spirit einzufangen. Vorausgegangen waren zahllose Überlegungen, selbst Noel Gallagher und Jack White waren eine Zeitlang als Produzenten im Gespräch, die Wahl von Gosling begründete Gary Powell im *NME* wie folgt: »Keiner von uns will so klingen wie 2004. Warum also sollten wir mit jemandem arbeiten, der zum Beispiel die Arctic Monkeys produziert hat, wenn es diese Band doch ohne die Libertines gar nicht geben würde? Da haben wir lieber jemanden gewählt, der komplett von außen kam.«

Peter Doherty

»Wenn wir jeden Tag geprobt und von morgens bis abends Gas gegeben hätten, könnten wir jetzt ganz woanders stehen. Haben wir aber nicht.«

Ebenso wie bei Hassal, sollte man auch Powells Bedeutung für diese Band nicht unterschätzen. »Gary ist der Wahnsinn«, sagt Doherty. »Dieser Typ kennt einfach jeden! Die Foo Fighters haben auf der Geburtstagsparty seines Sohns gespielt, er ist mit den Chili Peppers befreundet und war mit den New York Dolls auf Tour.« Powells wesentliches Verdienst liegt allerdings nicht in seinem Adressbuch, sondern in der Tatsache, dass er mit stoischer Gelassenheit und einem insbesondere live bisweilen eventuell ein bisschen *zu* muckerhaft-muskulären Spiel den Laden zusammenhält, wenn Doherty und Barât am Bühnenrand mal wieder ihre relativ relaxte Interpretation des Wortes Timing ausleben.

»Für dieses Album waren wir alle gleichermaßen wichtig«, sagt Barât. »Deshalb auch die Ortswahl. In London hätten wir das nicht machen können, weil alle ständig andere Termine gehabt hätten. Dieses Mal war es aber absolute Voraussetzung, dass nur wir vier einige Wochen lang ungestört zusammen waren.« Und das hört man. *Anthems For Doomed Youth* ist ein unglaublich frisches und inspiriertes Album. Die zwölf Songs strahlen eine Leichtigkeit aus, die man bislang von dieser Band nicht kannte, keine Spur mehr von der tiefen Verzweiflung des zweiten Albums. Zwar ist das hier immer noch unverkennbar der bekannte Libertines-Sound, aber 2004 hätte diese Platte nicht erscheinen können – die Band hat ihr Repertoire behutsam aber deutlich spürbar erweitert.

Das Album ist durchdrungen von denselben Zwiegesprächen wie eh und je, angereichert mit Zitaten von Judy Garland über Tony Hancock bis zu Wilfred Owen und Billie Holiday. Die Libertines fuhren ein Motorrad ins Studio und nahmen es auf, schleppten ihr Equipment an den Strand, um dort den Song »Iceman« aufzunehmen, und Carl Barât legt auf »You're My Waterloo« – übrigens der einzige von ursprünglich einer ganzen Reihe alter Songs, der es am Ende aufs Album schaffte – ein herrlich anrührendes Klavier unter Dohertys desperat-melancholisches Schmachten. Den Titelsong sollte ebenfalls Doherty singen, aber da er am Tag der Aufnahme verschlief, übernahm kurzerhand Barât.

»Wir haben die Songs ungefähr so geschrieben, wie Sie dieses Interview führen«, sagt Doherty in Paris. »Wir haben die Flüge gebucht, nichts vorbereitet und dann den Moment umarmt, uns einfach fallen lassen. Bier am Strand getrunken, viel geredet, Musik gemacht.« Es wird nicht ganz klar, ob Dohertys kleine Spitze in meine Richtung ein Kompliment ist oder eine Sottise. Aber er hat natürlich recht: Aus früheren Begegnungen mit der Band war mir vor allem die Erkenntnis im Kopf geblieben, dass man ein Libertines-Interview am besten vorbereitet, indem man es eben *nicht* vorbereitet. Man muss im Gespräch insbesondere mit Doherty immer für alles offen sein, aufmerksam bleiben, an den richtigen Stellen einhaken. Denn natürlich mäandern seine Ausführungen ebenso wie sein Spiel. »Es geht mir heute besser, ich bin klarer, aufgeräumter«, sagt er – um mir direkt danach die völlig absurde Frage zu stellen, ob mir schon mal jemand gesagt habe, dass ich so aussähe wie Brad Pitt. Antworten kann ich darauf nicht, Doherty ist schon weiter: Die SPEX-Ausgabe mit Damon Albarn auf dem Cover habe ihm gefallen und seine Lieblingsplatte sei *Odgen's Nutgun Flake*. Als ich wiederum darauf eingehen will, erzählt er von einer Begegnung mit Keith Richards, der er unter anderem folgende Weisheit verdankt: Sich beim Saufen auf Wodka Tonic zu konzentrieren und beim Fixen das Heroin nicht in die Venen, sondern unter die Haut zu injizieren, garantiere ein langes Leben. »Nick Cave ist einer der ganz wenigen, die diese Phase überstanden haben«, sagt er schließlich. »Tom Waits, Keith Richards, Iggy Pop …« Irgendwann vielleicht auch Peter Doherty?

Für die Generation der jetzt ungefähr 30-Jährigen haben die Libertines beinahe so eine Bedeutung wie die Beatles, das ist nicht übertrieben. »Das ist das Blöde an diesen Zeiten«, sagt Barât, »meinetwegen sind wir in England die Beatles dieser Generation – aber unsere neue Single geht trotzdem nur auf Platz zehn in den Charts. Was zur Hölle passiert gerade mit Musik?« »Aber daran sind wir doch selbst schuld!«, sagt Doherty »Wenn wir jeden Tag geprobt, ständig Interviews gegeben und von morgens bis abends Gas gegeben hätten, könnten wir jetzt ganz woanders stehen. Haben wir aber nicht. Wir tun das, was wir tun. Wir leben unsere Leben und sind nicht erfolgsbesessen, ich interessiere mich nicht für solche Termini.«

Peter Doherty weiß ganz genau: Wenn sie all diese Dinge getan hätten, wären sie nicht die Libertines. Und genau deshalb sind sie heute wichtiger denn je. Im Vorfeld der Begegnung hatte Doherty darum gebeten, man solle seinen liebsten Roman mitbringen. Ich entschied mich für Kafkas *Schloss*. Ein Buch, ebenso unvollendet, mängelbehaftet und dennoch brillant wie die Geschichte dieser Band.

THE LIBERTINES
ANTHEMS FOR DOOMED YOUTH
EMI / UNIVERSAL

Text Ulrich Gutmair **Fotos** Roman Goebel Peaches hat in den letzten Jahren an der Oper gesungen und zwei Musicals inszeniert. Ihr letztes Pop-Album *I Feel Cream* erschien vor sechs Jahren. Eine Zeit, in der Queer-Pop den Mainstream durchdrungen hat und zahlreiche von der Kanadierin inspirierte Künstler den Diskurs weiterführten. Die Antwort auf alle diese Entwicklungen ist nun ihr neues Album *Rub*. Die Pause von der Musik hat Peaches gutgetan. *Rub* klingt hochinspiriert, bissig-sarkastisch und ist produktionstechnisch auf der Höhe der Zeit.

Zeit, die Stellung zu wechseln

PEACHES

Im Kapital in der Oderberger Straße dröhnt erst Ideal, dann Ton Steine Scherben aus den Boxen, das historische Berlinprogramm. Peaches hat eben schon ein Interview geführt, jetzt braucht sie eine Pinkelpause. Kein Problem, vom Pinkeln soll man niemanden abhalten. Als sie wiederkommt, will sie mir aus Höflichkeit zunächst nicht die Hand geben, weil die noch nass sei. Ich kann sie aber überzeugen, dass das kein Problem darstellt für jemanden, der bei über 30 Grad zu schnell Fahrrad gefahren ist, um nicht zu spät zu kommen.

Ich habe *Rub*, Peaches' neue Platte, zu diesem Zeitpunkt erst zweimal gehört, bin aber schon Fan geworden von dieser hochenergetischen Mischung aus plastischen, komprimierten elektronischen Sounds, selbst gebastelten, extrem tanzbaren Beats und den bewährten Peaches-Raps, die mal lustigen Krawall veranstalten, mal in die Abgründe der Beziehungen zu dysfunktionalen Männern hinabsteigen. Welche meine Lieblingslieder sind, will Peaches wissen, mir fallen aber nur die Nummern der Tracks ein. »Ah, Nummer acht: ›Vaginoplasty‹«, sagt Peaches. Weil sie eine freundliche, unkapriziöse Person ist und ich vielleicht etwas harmlos aussehe, fragt sie sicherheitshalber erst mal, ob mir klar ist, womit wir es hier zu tun haben: »Vaginoplasty, wissen Sie, was das ist?« – »Ich denke schon: plastische Chirurgie für Vaginas, damit sie besser aussehen? Als ob sie nicht gut genug aussehen würden.« – »Ja, und sie sind alle unterschiedlich.«

»Vaginoplasty« beginnt mit einem typischen Peaches-Statement, da wird nicht lange drumrum geredet: »I was blessed with big, big, big lips.« Weil man bei »lips« verschiedene Assoziationen haben kann, lässt sich hier am Anfang, wenn man den Titel des Stücks nicht kennt, nur mutmaßen, an welchen Ort von Peaches' Körper uns der Song führen wird. Selbstermächtigung heißt für Peaches, sich nicht von außen vorgeben zu lassen, wie man auszusehen und sich zu verhalten hat, und das Resultat dieser Prägung dann auch noch als eigenes Bedürfnis misszuverstehen. Am Ende erscheint womöglich als zutiefst empfundener Wunsch, was auf eine Negation der Integrität von Selbstbild, Emotion und Gestalt hinausläuft: »Need it higher, want it tighter!« Sich die Schamlippen operieren zu lassen, weil man sie für hässlich hält, kommt für Peaches nicht infrage: »My pussy's big and I'm proud of it.« Es gibt

»Männer hatten keine sexuelle Revolution, Frauen schon.«

aber gute Gründe für den chirurgischen Eingriff, meint sie: »Ich sage in meinem Song auch: Ich verstehe es, wenn du dich operieren lässt, um dein Geschlecht umzuwandeln, oder wenn du einen Unfall hattest.«

Das Verblüffende an Peaches ist, wie klein und zierlich sie im Vergleich zu ihrer mächtigen Bühnenpersona ist. Ihr Gesicht könnte man als im klassischen Sinn markant bezeichnen. Während des Gesprächs bleibt sie ernst und professionell. Sie trägt schwarz an diesem heißen Freitagmittag, das Oberteil ist ärmellos. Ihr Bizeps, das kennt man aus den Videos, ist gut trainiert, und sie trägt stolz ihren kleinen Bauch, der das idiotische Diktum Lügen straft, moderne Frauen dürften vor allem hier kein Fett ansetzen. Wenn jemand offensive, explizite Queerness im Pop verkörpert, dann ist das Peaches. Seit ihrem ersten, inzwischen klassischen Album *The Teaches Of Peaches* bringt sie in ihren Lyrics die symbolische Matrix durcheinander, in der die Genderattribute angeordnet sind, an denen sich die für Männer und Frauen vorgesehenen Rollenskripte orientieren. Auf mal platte, mal raffinierte, mal rebellisch-postpubertäre, mal erwachsen-ironische, aber meist lustige Weise spielt sie mit den Klischees dessen, was man heute üblicherweise unter dem Begriff der Heteronormativität zusammenfasst. Dass in ihrer Musik Punk, Techno und R'n'B zusammenfallen, erfüllt den antirockistischen, antiessentialistischen Zweck bestens. Der eigentliche Schauplatz ihres Angriffs auf die Heteronormativität ist aber ihr Körper – als Thema ihrer Texte, aber auch als Mittel ihrer Performance.

Im Jahr 2000 schickte Peaches dem Berliner Label Kitty Yo eine Kassette mit den *Teaches Of Peaches*, die sie in ihrer Wohnung in Toronto aufgenommen hatte. Dann zog sie hinterher. Als *The Teaches Of Peaches* bald darauf erschien, war es nicht ganz abwegig, dass Frauen außer ihren Gesichtern und Brüsten auch noch ihre Vulvas gemäß dem herrschenden Schönheitsideal modellieren lassen würden. Die vaginale Schönheitsoperation war aber noch nicht *state of the art* des kalifornischen Glücksprogramms, das Psyche und Körper als Gegenstand stetiger Verbesserung versteht: Warum hässlich, dick, alt und antriebslos sein, wenn du auch schön, jung und gut gelaunt sein kannst, noch dazu mit einer makellosen Top-Muschi ausgestattet? Von den *Teaches Of Peaches* machte »Fuck The Pain Away« die größte Karriere. Das Stück war in Sofia Coppolas *Lost In Translation* genauso zu hören wie in Folgen von *South Park* und *True Blood*. Der eigentliche *signature track* dieses ersten Albums, vielleicht aber für Peaches überhaupt, ist »Diddle My Skittle«. Das Urban Dictionary schlägt dafür folgende Umschreibung vor: »To touch the female genitals until orgasm.«

Das Video zu »Diddle My Skittle« zeigt Peaches in pinkfarbenen Leggings, schon das eine Aneignung und Umcodierung von *pinkness* als Verniedlichungsprogramm. Sie nimmt die klassische Pose des Hetero-Rockers ein, die Beine breit, das Becken nach vorne geschoben, Symbol der männlichen Aneignung der Welt durch Penetration. Allerdings gibt es in diesem Peaches-Szenario weder Penis noch Phallus, sondern zwei silberne Kugeln, die Sexspielzeug sein könnten, genauso gut aber auch asiatische Klangkugeln. Peaches bewegt sie an den Oberschenkeln auf und ab, führt sie dann entlang der Schamlippen und steckt sie in ihre Leggings, links und rechts der Vulva positioniert. Peaches befingert die Dinger, so wie es Machomänner *all over the world* machen, seht her, das sind meine dicken Eier. »You think I'm little, wanna play me like a fiddle?«,

»Es ist ein politischer Akt, die Leute dazu aufzufordern, sich wohlzufühlen mit dem, was sie sind.«

Boobs

fragt Peaches, und ihre Antwort kommt prompt: »I'm not so brittle / Come diddle my skittle 'cause there's only one peach with the hole in the middle.« »Diddle My Skittle« ist auch auf musikalischer Ebene ein antirockistisches Manifest. Wie wichtig dieses Stück Popmusik immer noch ist, kann man daran sehen, dass es bis heute auf YouTube kommentiert wird. Einer wundert sich, dass der Clip nicht als Pornografie eingestuft wird: »One of the most disturbing things I've ever seen … almost couldn't jack off to it.« Vielleicht ist das aber auch ironisch gemeint, wer weiß.

Peaches hat sich in Los Angeles, ihrem Zweitwohnsitz, in einer Garage ein Studio eingerichtet. Ein Jahr lang hat sie an *Rub* gearbeitet. In Zehn-Stunden-Schichten tüftelte sie mit ihrem alten Freund Vice Cooler an Sounds und Beats und dachte sich dann dazu ihre Lyrics aus. Kim Gordon und die alte Freundin Feist schauten für Gastauftritte vorbei, man kann sie auf dem ersten und letzten Stück hören. Cooler kommt aus der Noise-Szene um die alten Hardcore-Punk-Helden Fugazi, seine erste Band hieß XBXRX, erzählt Peaches. Der Sound von *Rub*, eine eher düstere, aber umso verführerischere Mischung aus Dark Wave und Techno, ist um Klassen besser als so manche etwas dünne frühere Peaches-Produktion. Dave Pensado wurde als Mixer engagiert. »Kennen Sie Dave Pensado?«, fragt Peaches. Ich glaube nicht. »In seiner Webshow ›Pensado's Place‹ erklärt er immer neue kleine Tricks, um einen Mix besser zu machen. Wenn jemand Dave Pensado kennt, weißt du: Das ist ein richtiger Geek. Das Mastering hat Emily Lazar gemacht. Ich wollte dafür eine Frau haben, abgesehen davon ist sie sowieso die beste. Wir haben versucht, einen Sound zu produzieren, der sehr dicht ist, sich aber auch bewegt.« Electroclash transportiert die Energie von Punk mit elektronischen Mitteln, auf *Rub* soll das jetzt auf die Höhe zeitgenössischer Produktionsstandards gebracht werden, »ohne es zu übertreiben«, wie Peaches sagt. »Es sollte *real* bleiben.« So klingt *Rub* nach einer unwahrscheinlichen Mischung eines aktuellen R'n'B-Albums und Musik, die man eher in Clubs hört als im Radio, was ziemlich genau dem Status von Peaches als Künstlerin entspricht, die erfolgreich auf der dünnen Linie zwischen *underground credibility* und Massenappeal balanciert. Peaches widerspricht: So außergewöhnlich sei das nicht, und eher rohe Produktionen wie die von Kanye West könne man ja auch im Radio hören.

Peaches hat Hunger, beißt in ihr Sandwich: »Excuse me for eating.« – »Peeing and eating is fine with me«, sage ich, daraufhin sie mit vollem Mund: »Not at the same time.« Zum ersten Mal kichert sie. Das scheint mir der passende Moment für eine Grundsatzfrage zu sein: »Die Szene hat sich stark verändert seit *The Teaches Of Peaches*, es gab Screamclub, mit denen Sie zusammengearbeitet haben …« Peaches unterbricht: »Und es gibt Mykki Blanco, vielleicht muss man in dem Zusammenhang auch Nicki Minaj erwähnen. Das alles passiert genau jetzt, und ich bin ein Teil davon.« Jedenfalls ist die queere Szene groß und laut geworden, und es gibt viel mehr Aufmerksamkeit für die Fragen, die Peaches immer wieder gestellt hat, setze ich nach. Das könnte einen doch zu der Frage bringen, ob man sich als Künstlerin weiterhin damit beschäftigen muss? »Ich sage Ihnen mal was: Ich habe diese Woche die Geburtstagsparty des *Vice Magazins* in Berlin mitorganisiert«, sagt Peaches. »Ich habe ›Vaginoplasty‹ gespielt. Dann kommt dieser Idiot von MC Bomber daher, legt mir den Arm um die Schultern und sagt: ›Now it's time to get hetero!‹ Männer hatten keine sexuelle Revolution, Frauen schon. Es geht nicht nur um Sex. Es geht darum, keine Angst mehr zu haben, vor sich selbst und dem eigenen Körper. Es ist ein politischer Akt, die Leute dazu aufzufordern, sich wohlzufühlen mit dem, was sie sind. Das ist das Schwerste überhaupt. Es macht die Leute nervös, wenn ich darüber rede: Sich in den Arsch ficken zu lassen, ist für Männer strukturell, physiologisch besser als für Frauen. Männer wollen das mit Frauen machen, lassen Frauen aber nicht in die Nähe ihres Arschs kommen.« Auch auf *Rub* fehlt der Aufruf zur sexuellen Revolution der Männer nicht. »Dick In The Air« handelt davon, dass Frauen im Pop lange genug mit dem Po gewackelt und ihre Brüste geschüttelt haben, jetzt sei es Zeit, mal die Stellung zu wechseln. »Kennen Sie dieses Stück von 2 Live Crew, in dem es heißt: ›Face down, ass up / That's the way we like to fuck?‹ Ich sage: ›Face down, dick up, that's my command, take it like a real woman.‹ Das ist meine Lieblingsstelle«, sagt Peaches.

»Es gibt in Berlin eine so lange Geschichte der Scham, dass sich daraus Toleranz entwickelt hat.«

Sie hat sich sechs Jahre Zeit gelassen, um ein neues Album zu schreiben. Dazwischen liegen das am Berliner HAU inszenierte autobiografische Musical *Peaches Does Herself* und ihre Adaption von *Jesus Christ Superstar*, die sie alleine unter dem Titel *Peaches Christ Superstar* performte. Außerdem sang sie, ebenfalls in Berlin, die Titelrolle in Monteverdis *L'Orfeo*. Dass diese Aktivitäten allesamt in Berlin stattgefunden haben, wo sie immer noch wohnt, bringt einen zu der Frage, wie sie die Stadt heute findet. »Ich hoffe, das enttäuscht jetzt niemanden: Ich finde es großartig hier. Es gibt natürlich Probleme, und es ist gut, dass es jetzt eine Mietpreisbremse gibt, auch wenn Sie ein bisschen spät kommt. In Berlin kannst du aber immer noch machen, was du willst. Nackte Leute, die am Sonntagnachmittag in einem Club tanzen, das gibt es nirgends sonst auf der Welt. Hier kannst du loslassen, ohne dich schämen zu müssen. Es gibt hier eine so lange Geschichte der Scham, dass sich daraus Toleranz entwickelt hat. Es gibt natürlich immer Leute, für die früher alles besser war. Der Unterschied zu damals besteht darin, dass Berlin heute eine internationale Stadt ist, die Leute kommen von überall her.« Was heute ihr Lieblingsort in Berlin ist, will sie nicht verraten. Immerhin wissen wir jetzt aber, was der erste Laden war, in den sie vor 15 Jahren ging. Das Sniper von Safy und Rosa am Hackeschen Markt.

PEACHES
RUB
I U SHE / INDIGO

Ein ungutes Gefühl

VINCE STAPLES & NINA SIMONE

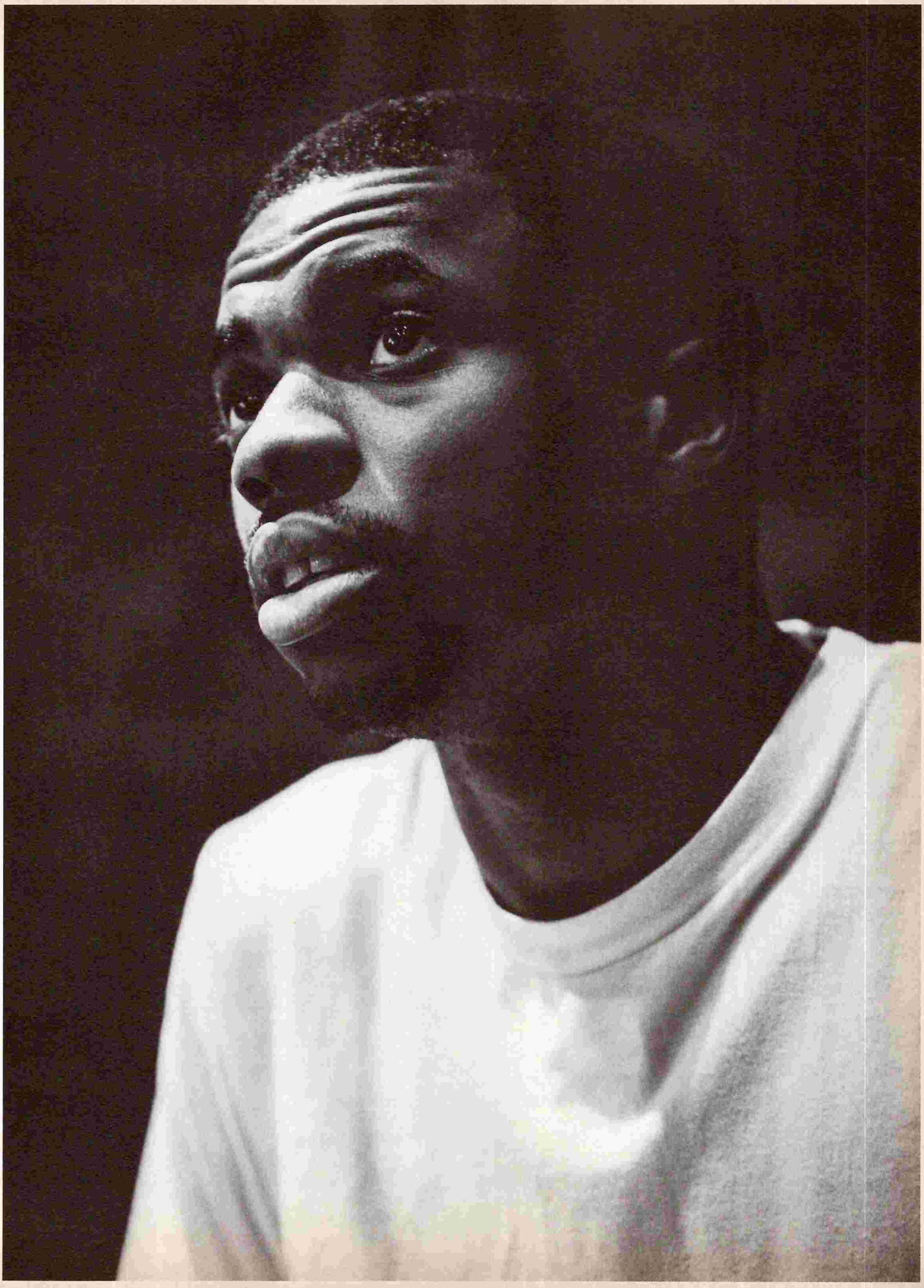


Foto: Getty Images

Text Dennis Pohl **Foto** G L Askew II (Vince Staples)

Schon vor 50 Jahren sang Nina Simone gegen rassistische Strukturen an, die bis heute den Nährboden für Hass und Gewalt in einer zerrissenen Gesellschaft bereiten. Jetzt wird sie dank eines Dokumentarfilms vom US-Mainstream neu entdeckt. Auf Simones Errungenschaften fußt auch die Gesellschaftskritik des jungen Rappers Vince Staples. Mit seinem Debütalbum *Summertime '06* legt er die Schattenseite zu Kendrick Lamars *To Pimp A Butterfly* vor. Das Modell der Galionsfigur à la Simone hält Staples jedoch für gescheitert.

Am 18. Juni 1971 war der Traum vorbei. US-Präsident Richard Nixon rief an jenem Tag den *War On Drugs* aus, nachdem er zuvor in einer internen Sitzung die Drogen als »Staatsfeind Nummer eins« bezeichnet hatte. Eine Crackwelle überflutete gerade die USA, in der Öffentlichkeit wurde ein Bild des Schreckens gezeichnet, man assoziierte blutrünstige Junkies, buchstäbliche Zombies und andere B-Movie-Insignien mit dem billigen Kokainersatz. Neue Gesetze sollten mit drakonischen Strafen für Drogenbesitz und -handel dem Schrecken ein Ende bereiten.

Rückblickend ein finsterer Tag für Amerika – und die größtmögliche Niederlage für die ohnehin geschwächte Bürgerrechtsbewegung. Denn natürlich waren es hauptsächlich schwarze Teenager ohne Hoffnung und Perspektive, die zu den Drogen griffen und sie verkauften. Aus eben jenen Gründen, die einige Jahre zuvor hunderttausende Afroamerikaner auf die Straße getrieben hatten: Ungleichheit, Unterdrückung, Rassismus. Das rigide Vorgehen der neu gegründeten *Drug Enforcement Administration* hob die Missstände nicht auf, es vertiefte die Spaltung der amerikanischen Gesellschaft. Die Strafen für Crackbesitz wurden auf absurde Weise erhöht, 50 bis 60 Jahre Knast für ein paar Gramm zur Regel. Jeder, der auch nur einen Krümel bei sich hatte, musste mit einer Haftstrafe rechnen. So etablierten sich eine permanente Unterschicht und Amerikas heutige Gefängnisindustrie, bevölkert hauptsächlich von schwarzen Männern. Wer (wieder und/oder noch) auf freiem Fuß war, trug oft ein Vorstrafenregister mit sich herum, das ein normales Leben unmöglich machte. Ein guter Job mit ein paar Jahren wegen Drogenbesitzes im Gepäck? *No way*.

Der *War On Drugs* war außerdem der symbolische letzte Schlag für eine Frau, die dem schwarzen Amerika in den Jahren zuvor Hoffnung gegeben hatte – ähnlich nachhaltig wie Dr. Martin Luther King. Schwer gezeichnet war Eunice Kathleen Waymon alias Nina Simone in den Jahren der Nixon-Präsidentschaft bereits, ihre psychischen Probleme, ihre Sexsucht und die Drogen hatten von der einst stärksten Frau des Landes bloß einen Schatten ihrer selbst übriggelassen.

Simones Leben liest sich wie die Geschichte des afroamerikanischen Amerika. 1933 im rassengetrennten North Carolina geboren, fand sie früh zur Musik und lernte ebenso früh die rassistische Realität ihres Heimatlandes kennen. Simone entwickelte sich zu einer herausragenden Pianistin, wurde aber aufgrund ihrer Hautfarbe vom renommierten Curtis Institute Of Music in Philadelphia abgewiesen. Es folgten einige Gelegenheitsjobs, bis sie Ende der Fünfzigerjahre mit »I Loves You, Porgy« einen Welthit landete – den sie bezeichnenderweise oft vor einem perlweißen Publikum um Hugh Hefner und seine Playmates spielte.

In den Sechzigerjahren entdeckte Simone ihre Stimme neu. Sie gehörte zu den Ersten, die mehr als ein Unterhaltungsventil in Popmusik sahen, die ihre subversive Kraft und ihre Fähigkeit erkannten, komplizierte Sachverhalte in prägnante Formen zu bringen, Emotionen für die Massen spürbar zu machen, Schmerz, Trauer und Angst zu konservieren. Simone wurde politischer, sie schrieb Songs wie »Mississippi Goddam« und »Backlash Blues«, die den leidenden Afroamerikanern als Identifikation dienten und gleichzeitig die Situation des schwarzen Amerika derart berührend beklagten, dass sich auch die weiße Bevölkerung für deren Schicksal zu interessieren begann. So trug Simone zu einem gesellschaftlichen Klima bei, in dem Bürgerrechtsgesetze zur Gleichstellung von Schwarzen überhaupt erst möglich wurden. Ihr Hit »To Be Young, Gifted And Black« war die Hymne der Bürgerrechtsbewegung, ihr Privatleben aber glich zur selben Zeit bereits einem Scherbenhaufen. Simone hat sich für ihre Sache verbrannt, wenn auch nicht immer freiwillig. »Ich habe mein ganzes Leben für ein paar Songs über meine Hautfarbe geopfert«, sagte sie in den Neunzigerjahren einmal mit Tränen in den Augen. »Ich wollte das eigentlich nicht.«

Vince Staples hat keine Tränen in den Augen, aber auch er ist nicht sicher, was gerade mit ihm passiert. »Ich wollte nie ein Rapper sein«, sagt der Rapper aus Long Beach, Kalifornien gleich zu Beginn seines Gesprächs mit SPEX. Die Straßen vor seiner Haustür zeigen, dass die Folgen des *War On Drugs* noch heute spürbar sind. In Long Beach ist das, was der Amerikaner *redlining* nennt, an der Tagesordnung: Menschen mit bestimmten Postleitzahlen in der Adresse werden nur überteuerte Versicherungen angeboten, sie werden bei Bewerbungen wegen angeblicher Unzuverlässigkeit aussortiert, ihre Kinder erhalten keinen Zugang zu den besseren Schulen.

In Long Beach sieht man junge Afroamerikaner auf den Straßen herumlungern. Es gibt viele Mordfälle, aber nur wenige Optionen zur Lebensplanung. Staples ist 21 Jahre alt, er könnte Nina Simones Enkel sein. Den einschüchternden Blick dazu hat er, auch ihn umgibt eine schwer definierbare Aura der Gefahr. Tatsächlich

trennen die beiden jedoch Welten. Staples gehört zu einer Generation, die die Bürgerrechtsbewegung nur aus dem Geschichtsunterricht kennt. Seine Eltern sind mit N.W.A aufgewachsen, nicht mit Sam Cooke. Für ihn ist die Hoffnung, die Simone und ihre Mitkämpfer entfachen konnten, nicht mehr als ein Versprechen, das auch nach 50 Jahren noch nicht eingelöst wurde.

Vince Staples

»Die Menschen sind es gewohnt, dass sich das schwarze Amerika gegenseitig umbringt.«

Staples wollte also kein Rapper sein, ist aber doch einer geworden. »Andere Perspektiven hatte ich auch nicht«, sagt er und lacht dabei nicht. Natürlich gehe es ihm vor allem ums Geld, sagt er. Seine Kumpels bescheinigten ihm Talent, dieses Talent wollte er vergolden. Doch viel wichtiger: »Ich wollte keiner von denen sein.« Damit meint Staples die Rapper der Gegenwart, jene Musiker, die die mit Abstand populärste Musik seines Heimatlandes machen. Seit 2005 sind durchschnittlich 65% der amerikanischen Billboard-Charts von schwarzen Künstlern besetzt, ein Großteil davon Rapper. 75% der Käufer ihrer Platten sind weiß. Ein Paradox, sicher, und eine solide Grundlage, auf der sich etwas bewegen ließe. Eigentlich. »Stattdessen«, sagt Staples, »geht es in den Songs erfolgreicher Rapper um das, was sich am besten verkauft: Koks, Molly, Mord, schnelle Autos und degradierte Frauen.« Eine Entwicklung, die seiner Meinung nach grundsätzliche Probleme verstärkt: »Die Mittelschicht schaut auf Rapper wie auf wilde Tiere im Zoo und amüsiert sich dabei.«

Vordergründig betrachtet geht es in Staples' Songs ähnlich zu wie in denen der von ihm kritisierten Kollegen. Es wird gedealt, geprügelt, geschossen und gemordet. Was ist der Unterschied? »Die anderen Rapper sind verdammte Lügner«, sagt Staples. »Was in ihren Texten passiert, hat nichts mit der Realität zu tun.« Vielen Rappern, legt er nach, gehe es nur darum, sich als geilsten Hengst im Stall zu präsentieren. Koks und Nutten? »Meistens eher Playstation, Pizza und Vitamin Water.« Dabei stört Staples nicht die falsche Art von Coolness, die mit solchen Selbstinszenierungen einhergeht, sondern die unscharfe Darstellung der Welt als simpel und übersichtlich. »Das ist einfach falsch. Es gibt immer Graustufen.«

Staples setzt dem einen gnadenlosen Sozialrealismus entgegen. Sein Debütalbum *Summertime '06* erzählt zu blechernen Beats und Basslawinen eine *Coming-of-Age*-Geschichte aus North Long Beach, einer ähnlich gebeutelten Gegend im Los Angeles County wie Inglewood oder Compton. Der 13-jährige Staples fühlt sich von den Versprechungen krummer Geschäfte angezogen, er trägt zu jeder Tageszeit eine Waffe mit sich, kommt nur nicht in den Knast, weil er zu jung dafür ist. »I hated school cause I couldn't bring a gun«, heißt es in einem seiner Tracks. Staples erzählt also eine Geschichte, wie sie millionenfach in den USA passiert, aber nur selten so schonungslos wie auf *Summertime '06*. Das Album lässt kein Detail aus. Nicht die Kleinigkeiten, die Leute anpissen könnten, und auch keine vermeintlichen Gefühlsduseleien. Mit »Summertime« findet sich ein überraschend ehrliches Liebeslied genau in der Mitte der als Doppel-LP konzipierten Platte.

»Aufrichtigkeit ist ein verlorenes Gut in der Kunst«, sagt Staples. »Wenn sie fehlt, was ist Musik dann noch wert?« Der MC sieht sich in der Pflicht, seinem Publikum so ungefiltert wie möglich entgegenzutreten. »Erstens werde ich dafür bezahlt«, rechnet er vor. »Zweitens haben wir Rapper mehr Macht als alle anderen Künstler.« Staples' Botschaft beschränkt sich deshalb auf vermeintliche Allgemeinplätze. Er sagt zum Beispiel: »In Wirklichkeit ist es ziemlich scheiße, aus der Hood zu stammen.«

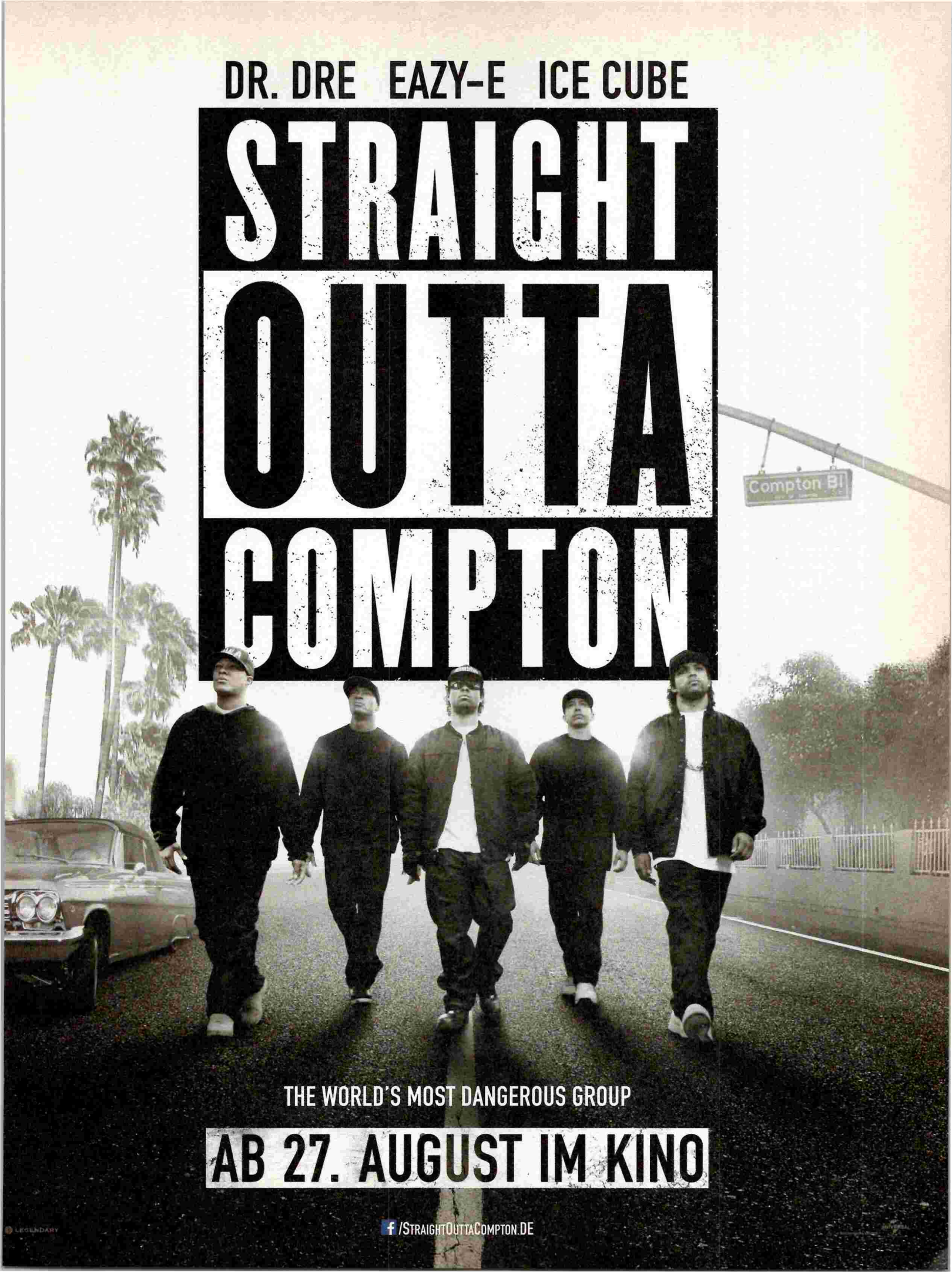
2015 trifft Staples nun auf ein Problem, das auch Nina Simone in ihren Tagen als Protestsängerin kannte. Er predigt zu Menschen, die seine Anliegen höchstens indirekt betreffen. Viele seiner Shows spielt Staples vor einem überwiegend weißen Publikum, vor behüteten Vorstadtkids, die aus seiner Musik den Kick des Gefährlichen ziehen. »Ich weiß natürlich, dass die keine Ahnung haben«, sagt er und lacht ausnahmsweise. Anders als vorausgegangene Künstlergenerationen will er sich nicht beklagen. Er findet seine Situation im Grunde positiv und glaubt: »Wenn meine Musik nur ein paar von den weißen Kids Bauchschmerzen bereitet, habe ich schon etwas bewirkt.« Staples möchte unbequem sein, ein ungutes Gefühl provozieren. Die Situationsbeschreibungen auf *Summertime '06* sollen seine Hörer bis in den Schlaf verfolgen, das Letzte sein, woran sie nachts im Bett denken. Erst dann, sagt Staples, könne ein Schalter umgelegt werden. »Die Menschen sind es gewohnt, dass sich das schwarze Amerika gegenseitig umbringt. Nur schlaflose Nächte bringen Veränderung.«

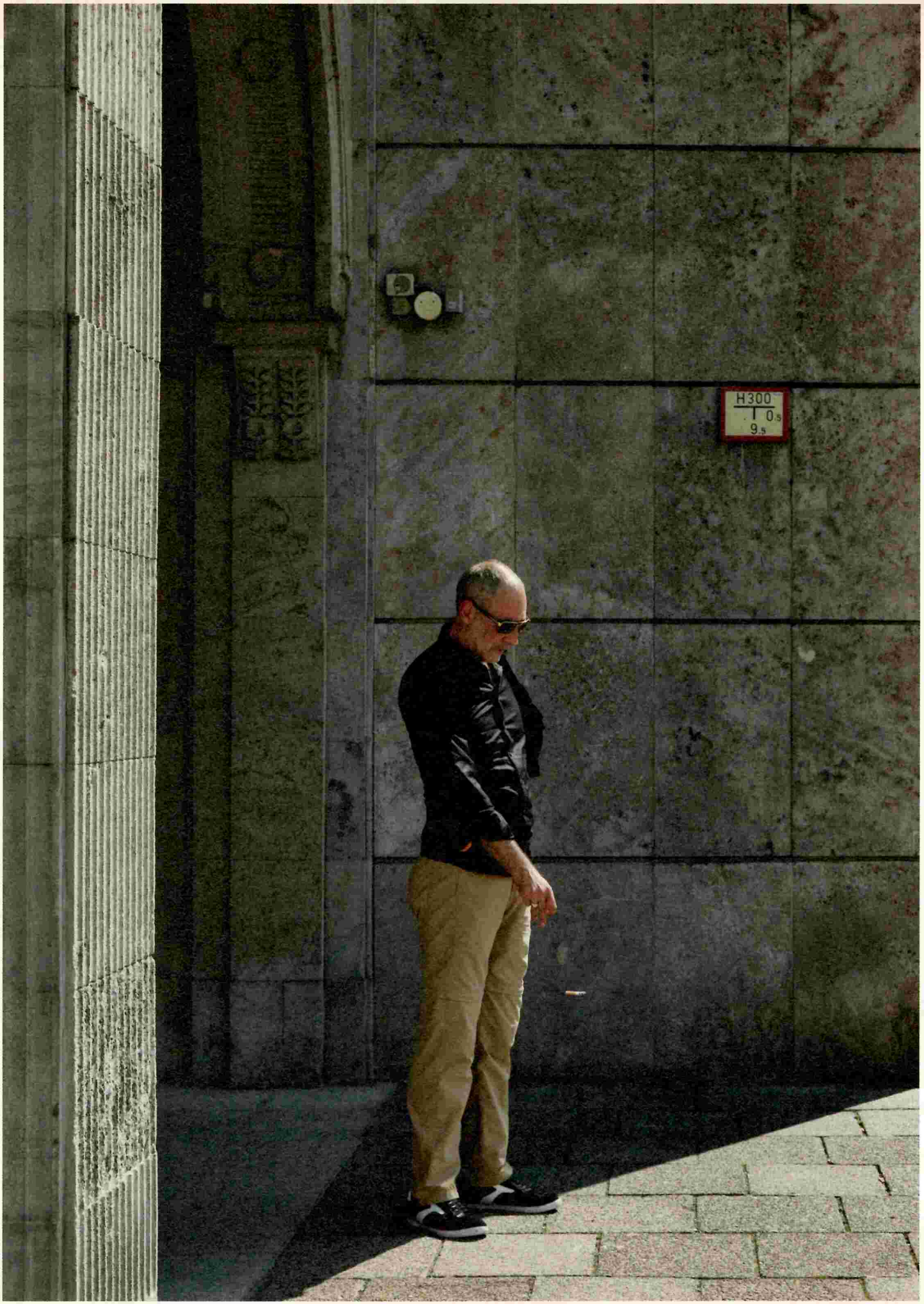
Veränderung. Dieses Wort fällt nach 25 Minuten Interviewzeit zum ersten Mal. Es klingt seltsam aus Staples' Mund. Der Rapper glaubt nicht an Rap als revolutionäre Kraft, nicht an die Musik im Allgemeinen. »Denkt irgendjemand wirklich, dass sich etwas ändert, wenn Jay Z sagt, wir sollten mit dem Gang-Scheiß aufhören?« Jetzt wird Staples sarkastisch, man möchte von ihm wissen, ob es überhaupt noch Hoffnung gibt. »Klar doch, die Menschen«, antwortet er. Nur sie selbst könnten sich ändern, nicht irgendwelche vermeintlichen Heilsbringer. »Wir haben uns 50 Jahre lang auf Galionsfiguren verlassen«, sagt Staples. »Und nichts ist passiert.«

Tatsächlich haben alle Bewegungen von den Bürgerrechtlern der Sechzigerjahre bis heute auf die Wegweisung exponierter Figuren gehofft. Wäre die vernetzte Welt nicht der richtige Ort, um Wandel ohne Identifikationspersonal voranzutreiben? Müssen die alten Formen des Protestes aus Amerikas Köpfen verschwinden, damit jahrhundertealte Strukturen der Ungleichheit überwunden werden können? Staples jedenfalls würde beim Individuum anfangen. »Wir müssen unsere Macht als einzelne Menschen verstehen«, glaubt er. »Sie ist größer als die verdammte Musik.« Ginge es nach ihm, könnte Nina Simone endlich ihre gerechte Ruhe finden.

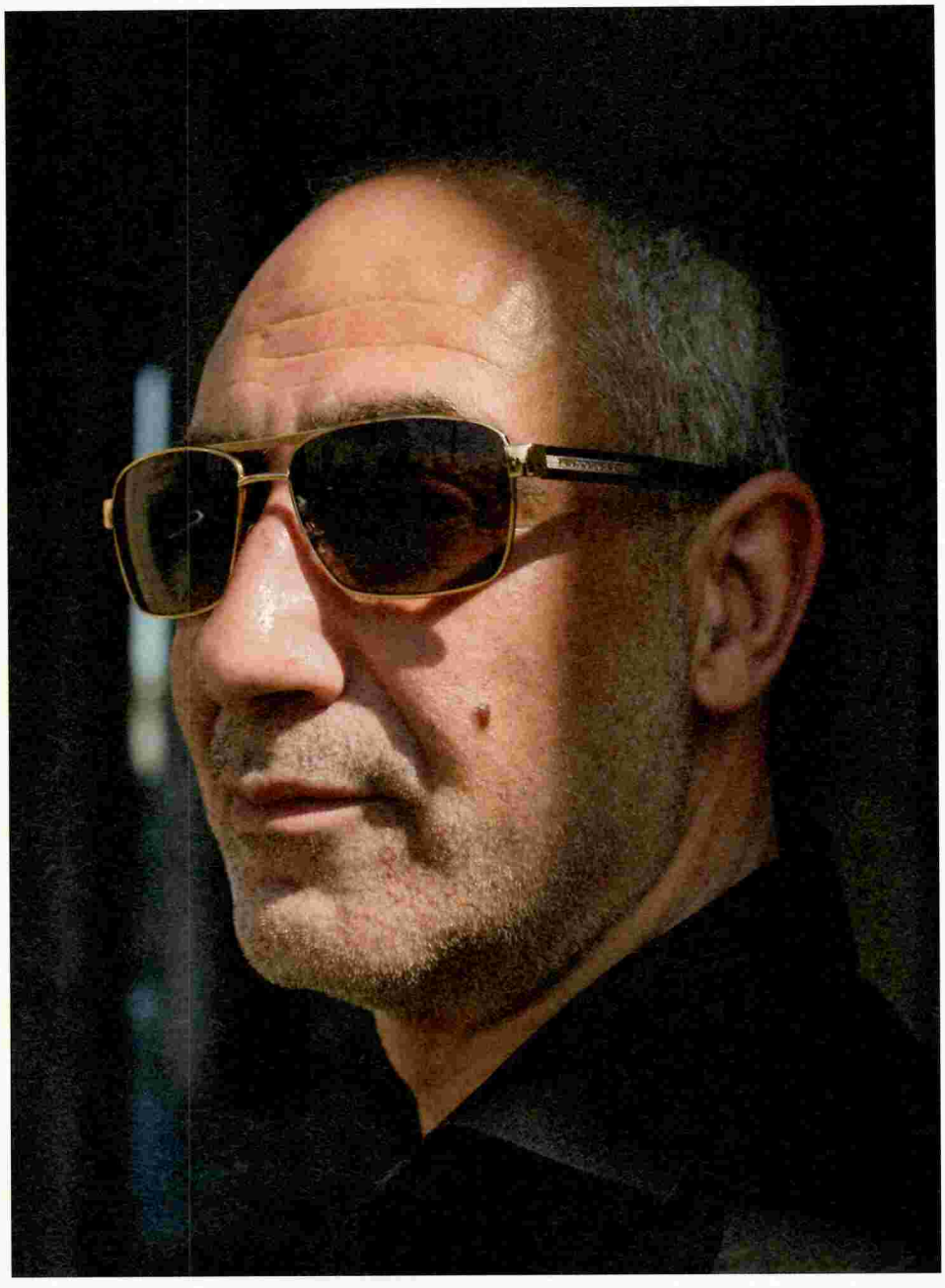
VINCE STAPLES
SUMMERTIME '06
DEF JAM / UNIVERSAL

WHAT HAPPENED, MISS SIMONE?
USA 2015
REGIE: LIZ GARBUS
MIT NINA SIMONE, JAMES BALDWIN, WALTER CRONKITE U. A.


DR. DRE EAZY-E ICE CUBE
STRAIGHT OUTTA COMPTON
Compton Bl
THE WORLD'S MOST DANGEROUS GROUP
AB 27. AUGUST IM KINO
/StraightOuttaCompton.DE


H300
T 0s
9.5

»Großzügigkeit ist geil!«



GABI DELGADO

Text Annika Reith **Fotos** Patrick Desbrosses

Gabi Delgado-López ist in Topform. Innerhalb von 18 Monaten hat der frühere DAF-Sänger zwei gut gelaunte, statementstarke Soloalben veröffentlicht, außerdem arbeitet er bereits am nächsten. 34 Jahre nach »Verschwende deine Jugend« sind Sparen und Spießertum für ihn noch immer große Aufreger. Ein Gespräch über die Griechenland-Krise, »Neue Deutsche Klub Musik« und die Schönheit der Verschwendung.

Gabi Delgado, Sie sagen, bei Ihrer Musik gehe es um die Ökonomie der Verschwendung.
Deshalb sind 32 Stücke auf dem Album. Ich denke, dass man als Künstler, aber auch im sonstigen Leben, immer alles geben sollte. Es gibt überhaupt keinen Grund, irgendetwas zurückzuhalten oder für später aufzubewahren. Diese ganze Sparsamkeit ist doch nur kleinbürgerliche Angst vor der Zukunft. Das ist ein ganz falscher Weg, der aber leider von den herrschenden Institutionen zurzeit so brutal durchgesetzt wird. Die Sparpolitik ist nicht der Weg, um weiterzukommen. Geiz ist eben nicht geil! Großzügigkeit ist geil! Und ich muss auch sagen, ich ärgere mich, wenn ich eine Platte kaufe, und da sind nur neun Stücke drauf, und eigentlich wurden nur zwei mit Liebe gemacht. Es geht nicht nur darum, dass man etwas bietet fürs Geld, es geht auch um ein Statement. Man muss in der Politik, im Leben und der Kunst gegen diesen Sparwahn vorgehen. Es ist ja auch das Prinzip der Natur, dass man sich verschwendet: Blumen blühen für einen Tag, und dann verwelken sie. Sterne verglühen. Das ist das Leben. Ich glaube auch, dass man viel mehr zurückerhält, wenn man alles gibt. Es entwickeln sich viel mehr Ideen, viel mehr Energie. So wie bei mir: Ich wollte kein Dreifachalbum machen, deshalb sind nicht alle neuen Tracks auf dem Album. Die anderen kommen dann als Umsonstdownload auf meine Webseite. Dann habe ich das alles weg aus dem Kopf und Platz für andere Sachen. Das ist ja auch gesund, alles zu geben, weil man sich damit entleeren kann, und weil freie *spaces* im Hirn entstehen können.

Wie passen eine verschwenderische Lebensweise und die oft von Ihnen geäußerte Kapitalismuskritik zusammen? Fördert Verschwendung nicht die Konsumgesellschaft?
(überlegt) Würde ich gar nicht mal sagen. Da muss ich mal drüber nachdenken. Es kommt darauf an. Im Prinzip hat kaufen nichts mit Verschwendung zu tun. Natürlich ist das anders, wenn man viel feiert und viel Zeug nimmt *(lacht)*. Das ist natürlich konsumistisch. Aber Konsum ist eine Sache, bei der man etwas in sich rein tut, Verschwendung ist eher etwas, das von innen nach außen geht.

Empfinden Sie Gedanken über Nachhaltigkeit auch als kleinbürgerlich?
In gewisser Weise schon. Andererseits: Ich habe ja dieses Stück, »Tiere«, das genau das thematisiert. Sparsamkeit ist das eine, und etwas anderes ist die brutale Ausbeutung. Es hat nichts mit Menschlichkeit zu tun, wenn man bestimmte Wesen einfach nicht respektiert, den Regenwald abholzt und die Indiostämme vertreibt. Nachhaltigkeit hat aber trotzdem etwas Spießiges, und auch solche Sachen wie Mülltrennung – das sind nur Alibifunktionen der Politik und der herrschenden Instanzen. Der Grüne Punkt zum Beispiel: Vor drei, vier Monaten habe ich noch gesehen, wie all diese Produkte, deutsche Produkte mit dem Grünen Punkt, in einer chinesischen Wüste wieder zusammengekippt rumliegen. Das soll im Prinzip nur das schlechte Gewissen erleichtern und den Menschen vorgaukeln, dass etwas getan wird. In Wirklichkeit wird gar nichts getan. Aber es gibt doch immer mehr Leute, die denken, dass tauschen besser als kaufen ist. Ich sehe das vor allem in den Ländern, die wirklich von der Krise betroffen sind. Wie Spanien, wo viele Bewegungen gegen Konsumismus entstehen.

Sie leben inzwischen wieder in Spanien und haben eine Außensicht auf Deutschland. Wie beurteilen Sie denn die derzeitige Situation, auch in Bezug auf die Krise?
(lacht) Also ich sehe ganz deutlich, welchen Imageverlust Deutschland in den letzten drei, vier Jahren erlitten hat. Es war vorher fast so weit, dass man gesagt hat: »Die Deutschen sind okay«, nach mühevoller Kleinarbeit der Imageverbesserung im Ausland. Und das hat man mit dieser aggressiven, repressiven Sparpolitik, die ja unter deutscher Führung stattfindet, fast vollständig zerstört. Die Deutschen waren schon lange nicht mehr so unbeliebt in Spanien oder Griechenland oder Portugal oder oder oder. Wenn es um ein Land geht, das schon völlig ausgeblutet ist, kann man sich doch nicht hinsetzen und über Dinge wie Steuererhöhung und Rentenkürzung nachdenken. Eigentlich sollte doch Politik vor Wirtschaft stehen, aber die Staatengemeinschaft verliert immer mehr an Macht und überlässt das Problem dann, wie es so schön heißt, den

Märkten. Aber die Märkte, das sind ja auch Menschen, die skrupellos mit dem Elend anderer Menschen arbeiten.

Verfolgen Sie die Berichterstattung der deutschen Medien zur Krise?
Ich sehe vor allem Desinformation und wie die ganzen Bewegungen, die in den südlichen Ländern gerade entstehen, verunglimpft werden. Da gehen 250.000 Menschen auf die Straße und setzen sich für direkte Demokratie ein, und hier heißt es dann ganz lapidar: »In Madrid haben 250.000 Menschen gegen die Krise protestiert.« Das stimmt nicht. Natürlich protestieren sie auch gegen die Krise, aber sie wollen vor allem eine Beteiligung an den politischen Entscheidungen außerhalb von Parteien und Gewerkschaften, außerhalb der Kirche. In der spanischen Presse gab es einen Artikel, da wurde ausgerechnet, wie viel jeden EU-Bürger die Griechenlandkrise seit 2011 gekostet hat: 72 Euro in viereinhalb Jahren! Diese Zahlen werden hier aber nie in den Nachrichten genannt. Stattdessen heißt es immer: »Die Griechen schulden uns 48.000 Millionen!«

Wo wird all das enden?
Jede Krise hat Auswirkungen. Und genau wie die europäische Zentralbank jetzt mehr Macht hat und die deutschen Vorgaben teilweise schon umgeht, wird das, glaube ich, dazu führen, dass es doch eine Art Länderfinanzausgleich gibt, dass man doch die politische Entscheidung vor die wirtschaftliche stellt. Denn eins ist sicher: Griechenland wird das Geld nie zurückzahlen können. Die Frage ist, ob wir das trotzdem wollen, sie in der EU haben. Das wird sicher noch ein paar Jahre dauern, aber es wird Europa verändern. Und ich bin sicher, dass sich die Deutschen nicht durchsetzen. Weil ganz andere – das wird hier in den Medien auch nie gesagt –, nämlich die USA, unbedingt wollen, dass Griechenland in der EU bleibt.

Wegen der Nato?
Genau. Die Türken sind zwar auch in der Nato, die haben aber die falsche Religion. Nicht dass die dann plötzlich radikal islamisch werden! Die bauen eine Raketenbasis lieber in Griechenland als in der Türkei, da sind sie in 15 Minuten in Syrien. Dass man so viele Länder aufgenommen hat, Bulgarien, Polen, das war eigentlich ein amerikanischer Wunsch. Die wollen die Nato-Grenzen näher an Russland bringen und diese Länder sofort in die EU aufnehmen, auch wenn sie nicht die Stabilitätsnormen erfüllen. Sondern nur, um auch in Polen Raketen aufbauen zu dürfen. Davon erfährt man hier aber auch nichts. Die Gleichschaltung der Medien ist hier sehr auffällig.

behindert fühlte. Dass man immer um Erlaubnis fragen muss, für alles. Wenn ich etwas auf YouTube stelle, wird das sofort von der Gema gesperrt. Wenn ich eine Bar habe und mir denke: »Ah, schönes Wetter, ich tu mal vier Tische auf den Bürgersteig« – geht nicht, schon ist das Ordnungsamt da. Ich kenne so viele Menschen, die sich zerrieben haben an der Macht der Systeme. Ich will keinen Rundfunkbeitrag bezahlen, ich will auch nicht gemeldet sein. Was geht das den Staat an, wo ich wohne? Dieses dauernde »Zeigen Sie bitte Ihren Personalausweis« und »Wer bist du, wo wohnst du, mit wem wohnst du?« Es ist schon schlimm genug, dass Google diese Daten hat *(lacht)*, aber dass der Staat die auch sammelt …

Wie leben Sie in Spanien?
Wir haben ein sehr schönes Haus auf dem Land, mit großem Grundstück, Zitronen, Olivenbäumen, Granatapfelbäumen, Swimmingpool – so richtig Idylle. Ein bisschen in den Bergen, eine halbe Stunde von Cordoba entfernt. Manchmal, wenn wir feiern wollen, fahren wir nach Madrid, was inzwischen fast mehr abgeht als Berlin. Madrid erinnert ein bisschen an Berlin Anfang der Neunziger, an die richtig wilden Zeiten.

Wie oft gehen Sie denn feiern?
Einmal im Monat bestimmt.

Kommen Sie gern nach Berlin zurück?
Berlin ist nach wie vor meine Lieblingsstadt in Deutschland. Ich habe von 1986 bis 2005 hier gelebt. Aber die Wahrheit ist: Ich komme nach Berlin, wenn ich etwas zu tun habe. Meine Ehefrau ist Berlinerin, Charlottenburgerin, und als wir nach Spanien gezogen sind, dachten wir anfangs noch, dass wir oft herkommen würden. Tja, dann waren wir acht Jahre lang kein einziges Mal privat in Berlin. Die ganzen Berliner Freunde wollen lieber uns besuchen *(lacht)*.

Sie hatten ursprünglich vor, das aktuelle Album zur Hälfte mit spanischen Songs zu bestücken. Warum haben Sie sich anders entschieden?
Es passte thematisch besser so. Ich arbeite schon am nächsten Album – es heißt aber nicht 3 und wird auch kein Dreifachalbum *(lacht)* –, und da passen die spanischen Tracks besser ins internationale Konzept. Diesmal ist immerhin ein spanisches Stück dabei. Und beim nächsten Album sind das dann rein spanische Tracks, die einen anderen Bezug haben, den man hier vielleicht nicht nachvollziehen kann. Das sind eher spanische Themen, Latino-Themen, die für Südamerika interessanter sind als für Deutschland.

»Konsum ist eine Sache, bei der man etwas in sich rein tut. Verschwendung ist eher etwas, das von innen nach außen geht.«

Neben der dominanten Haltung Deutschlands in Europa ist auch die deutsche Bürokratie ein wichtiges Thema auf Ihrem Album. Waren das Gründe für Sie, aus Deutschland wegzuziehen?
Der wichtigste Grund, hier wegzuziehen, war der Wunsch, mehr in der Natur zu sein. Ein anderer Grund war diese Überregulierung, von der ich mich sogar in meiner persönlichen Entfaltung

Überlegen Sie sich immer Konzepte für Ihre Alben?
Nee, ich arbeite ganz frei. Ich mache einfach Musik, irgendwas, das ich gerade machen will, und packe das dann in metaphorische Schuhkartons. So nach dem Motto »Das kommt da rein, das ist sehr Breakbeat. Das ist mehr Salsa, das kommt da rein, das ist wiederum so DAF-ig, das kommt da rein.« Der Schuhkarton wird dann

irgendwann voll, dann höre ich mir das ganz genau an, und dann mache ich etwas daraus.

Sie arbeiten nicht am Computer, oder?
Nein, davon bin ich ganz weg. Diese Büromusik mit der Maus, das gefällt mir nicht. Ich spiele sehr viel selbst, mit der Hand an den Tasten, improvisiere, suche anschließend die besten Stellen aus den Improvisationen, schneide sie heraus und baue mir dann Loops daraus. Dann habe ich einen Bass-Loop, mache einen Beat-Loop, das synchronisiere ich aber auch nicht am Computer, sondern wie ein DJ, indem ich das live einstarte und auch stoppe, mit leichten Verschiebungen. Die DJ-Arbeit gefällt mir besser. Schon beim Machen von Musik brauche ich eine Körperlichkeit, und wenn sie fertig ist, muss man sich auch dazu bewegen können. Ich will nicht nur auf einem Stuhl rumsitzen, ich muss mich bewegen.

»Es war fast so weit, dass man gesagt hat: ›Die Deutschen sind okay.‹«

Das neue Album ist noch nicht einmal erschienen, da arbeiten Sie schon am nächsten. Woher kommt die Produktivität?
So etwas wie Sounddesign, das sammelt sich an. Da habe ich dann manchmal eben 20 Basslines und Sequencer, die gut sind. Insgesamt ist das schon die Arbeit von drei, vier Jahren. Trotzdem muss ich aber sagen, dass mir Musikmachen unheimlich leichtfällt. Wenn ich merke, dass ein Stück nach zwei oder drei Stunden nicht fertig ist, dann nehme ich das nicht. Dann lieber was Neues machen. Und in den Phasen, in denen es nicht so läuft, bemühe ich mich auch nicht. Da spiele ich dann lieber mit meinen Katzen.

Klingt paradiesisch. Können Sie denn davon leben?
Ja, schon lange. Aus DAF-Zeiten und durch andere Sachen. Ich habe sehr viele andere Projekte, Universitätsprojekte zum Beispiel. Ich möchte die Kunst frei von Geld sehen und besorge mir das Geld lieber anders. Ich bezahle ja alles selbst: die Produktion, das Mastering, das Cover, die Grafik, die Fotosession. Nur so habe ich die volle Kontrolle. Denn auch wenn im Plattenvertrag steht: »full artistic control« – wenn dir irgendwas nicht gefällt, wird das im Zweifelsfall trotzdem gemacht. Ich zahle also alles selbst, und wenn es dann fertig ist, gehe ich da hin und sage: »Ich will keinen Vorschuss, ich will keine Beteiligung an den Produktionskosten, aber ich will sehr hohe *royalties*. Ihr habt also null Risiko, weil ich alles schon vorfinanziert habe. Ihr müsst die Platte nur noch pressen.« So renne ich eigentlich immer offene Türen ein. Selbst wenn denen das nicht gefällt – »Zerstört das Bundeskanzleramt« und so –, kostet es sie nichts.

Eine Win-win-Situation also.
Genau. Und weil ich an das Projekt glaube, weiß ich, dass ich für die hohe Einnahmebeteiligung zumindest die Kosten einspiele. Meistens noch viel darüber hinaus, aber es würde mir schon reichen, auf Null zu kommen. Ich brauche eben das Geld, das ich brauche, und es gibt keinen Grund, über das, was ich brauche, hinaus zu verdienen.

Weil sparen spießig ist.
Bei meinem Gemüsehändler ist das auch so: Wenn er morgens genug verkauft hat, macht er nach der Siesta gar nicht wieder auf. Was soll er da noch arbeiten, wenn er schon genug hat?

Insgesamt hört man dem Album an, dass Sie glücklich und mit sich selbst zufrieden sind. War das schon immer so?
Ja, ich bin glücklich. Aber ich hatte auch schon Phasen, in denen ich innerlich recht zerrissen und unzufriedener war, durch äußere Umstände. Ich war sogar mal in der Irrenanstalt *(lacht)*. Das war 1988, da sind innerhalb von einem halben Jahr meine Mutter, mein bester Freund und meine Großmutter, bei der ich aufgewachsen bin, gestorben. Das habe ich nicht ausgehalten, da habe ich irgendwann Stimmen gehört. Ich war extrem gefährdet, und es war richtig, in die Klapse zu gehen, weil ich einen Schutzraum brauchte. Aber insgesamt bin ich schon immer ein glücklicher Mensch gewesen. Diese Selbstzufriedenheit, die ich habe, wünsche und empfehle ich vielen Menschen. Dass man sich selbst respektiert und darüber zur Selbstliebe kommt. Ich merke umgekehrt den Trend in der Gesellschaft: In urbanen Lebenssituationen bestrafen sich die Menschen eher selbst. »Ich muss jung und fit aussehen, jetzt esse ich völlig gluten- und laktosefrei.«

Der Opener Ihres neuen Albums heißt »Neue Deutsche Klub Musik«. Was ist denn neu daran?
Immer mehr Produzenten mischen die hier existierenden Club-Styles und bauen echte Hybriden. »NDKM« soll ein Markenzeichen werden, also nicht in Berlin, nicht in den Großstädten, aber in Städten, in denen es nur einen Club gibt: Donnerstag ist da zum Beispiel Gothic Night, Freitag ist EBM, Samstag ist Techno. Als EBMler konnte man da nur freitags hin. Irgendwann haben die aber gedacht, dass sie auch mal samstags ausgehen wollen. Dann sind die Techno-Leute zu den Gothics gegangen und so weiter, und dann hat sich das immer mehr vermischt, was die DJs aufgegriffen haben. Heute hörst du Kombinationen, die wären vor fünf Jahren undenkbar gewesen. Da hörst du bei der Techno-Night Hardcore-EBM, und bei der Gothic-Nacht läuft Dark Techno. Diese Entwicklung kann man überall hören, in besserer und schlechterer Qualität *(lacht)*. Wie immer sind die schlechtesten Tracks die erfolgreichsten. Mein Album ist musikalisch auch so gehalten, da gibt es zum Beispiel Dubstep und dann wieder eine Dark-Techno-Hymne. Man kann zu vielen Musiken tanzen, und ich freue mich über diese neue Entwicklung. Die letzten Jahre war alles so linientreu, deshalb ist es toll, dass es diese Öffnung gibt. Musik ist groß, und man sollte sich nicht beschränken.

GABI DELGADO
2
ORION / SPV

NEIL YOUNG »BIG BOX«

Wonderco got in money trouble, had to break the law
Had to balance the fine against the benefit to all
Made a business decision to pay the fine and break the law
Too big to fail, too rich for jail

He can live without so why can't we
After all they're just like you and me
They cast their votes and no one gets excited
Because they are Citizens United

In the streets of the capital corporations are taking control
Democracy crushed at their feet
Money flows free from the sky to those who come along
Some way, somehow, we will prevail, but now

How can we regain our freedom
Lost by our own laws we must abide?
When will we take back our freedom
To choose the way we live and die?

Main street's boarded up now the whole town's asleep
The mom'n pop got boarded up, a small business retreat
Sprayed windows and broken glass, another car on the street
Out at the big-box store people lined up for more

People working part-time at Walmart
Never get the benefits for sure
Why not make it to full time at Walmart?
Still standing by for the call to work

Corporations have feelings, corporations have soul
That's why they're like people just harder to control
They don't want to fall, so when they fall, they fall on you
Too big to fail, too rich for jail

From the capital to the boarded-up main streets
Big business is there at every turn
From the food we eat to the clothes we wear to the TV screen
From the air we breathe to the fuel we burn

Text Thomas Vorreyer

»Say my name, say my name / You actin' kinda shady / Ain't callin' me baby / Better say my name!« Der Klang unseres Namens trägt den Eros der Aufrichtigkeit in sich. Schon Destiny's Child wussten das. Wer sein Gegenüber nicht beim Namen nennt, verweigert ihm die Anerkennung. Chevron, Walmart, Starbucks … auf seinem neuen Album *The Monsanto Years* betreibt Neil Young ein munteres *Call-out*-Spiel mit einigen der größten Konzerne der Welt. Von Liebe allerdings keine Spur. Young möchte wie der Vater sein, der das Kind beim vollen Namen nennt. Das ahnt dann nämlich sofort: Oh, oh, ich habe Mist gebaut, jetzt wird es ernst.

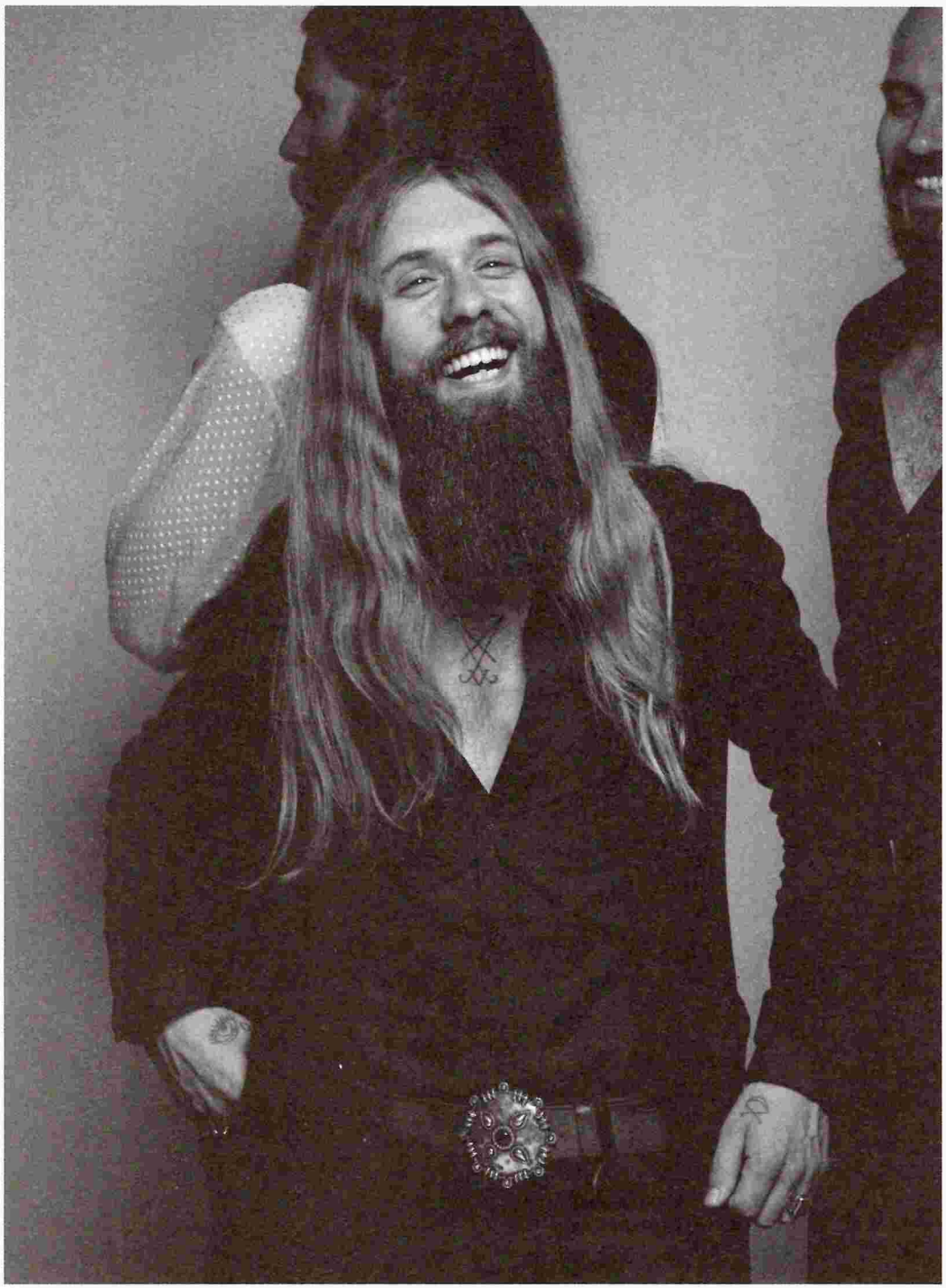
Natürlich sind die tatsächlichen Verhältnisse diesem Bild diametral entgegengesetzt. Young weiß das und bedient sich deshalb in »Big Box«, einem seiner neuen Protestsongs gegen ausbeuterische Arbeitsverhältnisse und Genfood und Monopolismus, eines bemerkenswerten Kniffs. »Corporations have feelings, corporations have soul / That's why they're like people just harder to control«, singt Young gepresst. Erst hatten plötzlich Männer Gefühle, dann auch Pflanzen. Und nun sogar Unternehmen? Wo soll das alles noch hinführen?

Bewusst oder unbewusst durchdringt Neil Young hier von gleich zwei Seiten den Zeitgeist. Da wären einerseits die großen »sozialen« Netzgiganten wie Facebook, aber auch Firmen wie Ikea und Starbucks, die alle unsere allerbesten Freunde sein wollen. Sie gieren mit kumpelhafter Attitüde nach unserem Vertrauen – und nach unseren (Bank-)Daten. Nicht umsonst lässt die Zuckerkaffeekette ihre Mitarbeiter die Namen der Kunden auf jeden Pappbecher schnörkeln. Aber so wie eine Maschine oder ein Code erst menschlich erscheinen, wenn sie auch Fehler machen, so kann auch diesen Entitäten nichts Besseres passieren, als von den Kunden als sentimentale Gebilde begriffen zu werden. Rücksicht bindet.

Auf der anderen Seite steht, gerade in der fortwährenden Euro-Krise, das Mantra vom Markt, von den Banken, die angeblich so empfindlich und wichtig sind, dass ihre sofortige, milliardenschwere Rettung stets oberste Priorität hat. Dabei hat sich der Markt bislang doch immer als sehr robust, ja gefühlskalt erwiesen. Der Syriza-Regierung hat die Euro-Gruppe wiederum untersagt, die griechischen Reedereien stärker zu besteuern. Das liefe dem Gleichbetroffenheitsansatz aller Maßnahmen – von dem paradoxerweise der Verkauf ganzer Häfen, Inseln und Flughäfen ausgeschlossen ist – zuwider.

Was aber wäre passiert, wenn Yanis Varoufakis am Verhandlungstisch plötzlich Neil Youngs »Big Box« angestimmt hätte, um zu schließen: Auch Reedereien sind nur Menschen?

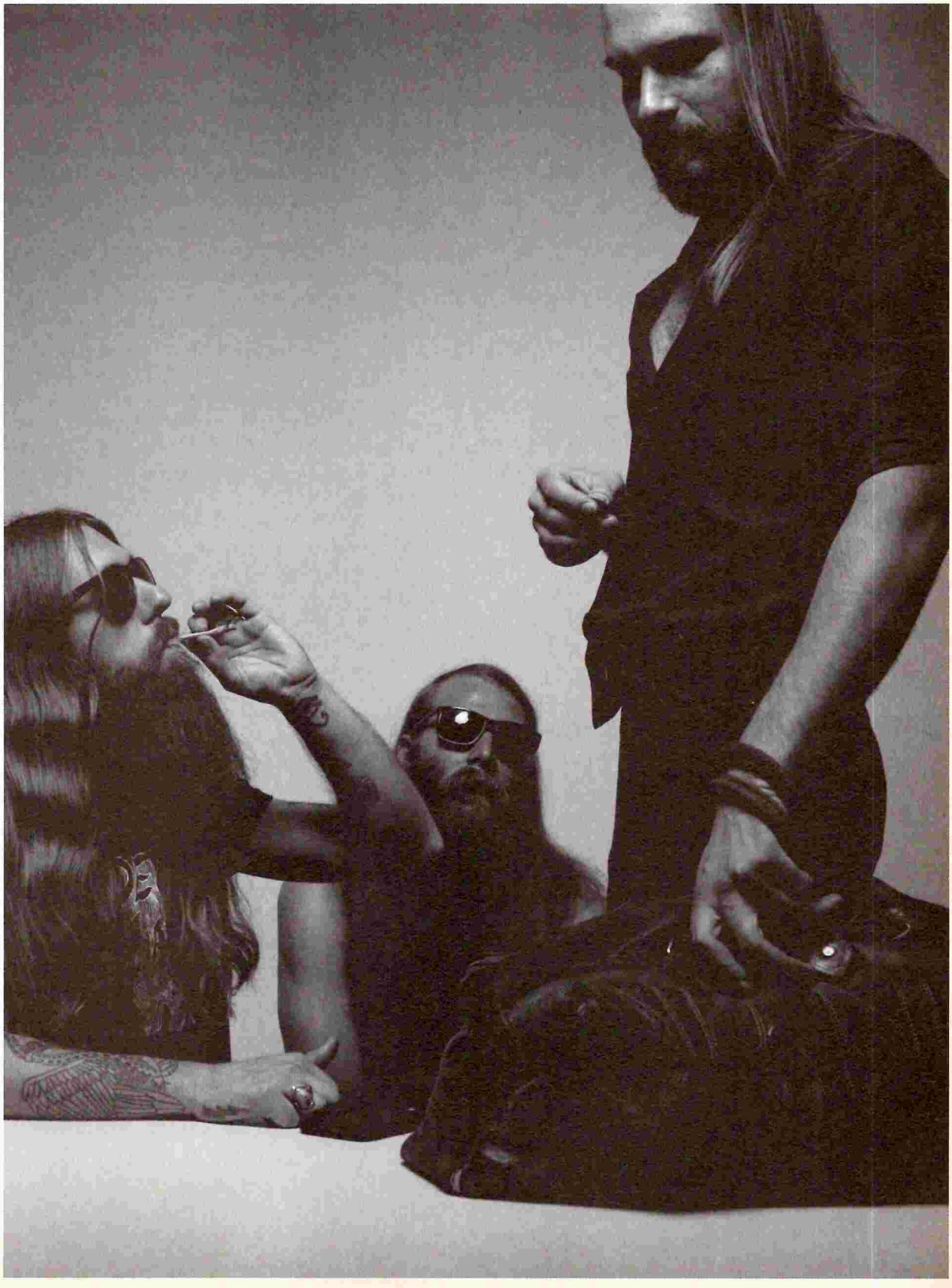
KADAVAR



Zurück in die Zukunft

Text Dennis Pohl **Fotos** Yves Borgwardt

Von Black Sabbath über Van Halen bis in die Unendlichkeit. Die besten Jahre des Hardrock sind längst vorbei, und dennoch hat das Genre mehr Fans als viele andere. Gerade vereint die Berliner Band Kadavar drei Generationen hinter sich. Mit Gitarre, Bass und der Sehnsucht nach Einfachheit.



Bärte wie Bisons: Kadavar um Christoph »Tiger« Bartelt (l.)

Die Sache mit der Fledermaus war ja nur ein PR-Coup. Als John Michael alias »Ozzy« Osbourne 1982 während eines Konzerts im amerikanischen Des Moines jenem Flugsäuger den Kopf abbiss, lag der eigentlich wichtige Moment seiner vorherigen Band Black Sabbath bereits gute zehn Jahre zurück. 1970 nämlich, also genau zwei Jahre nachdem Paul McCartney der Menschheit mit »Helter Skelter« den nach eigenem Bekunden »härtesten Song aller Zeiten« geschenkt hatte, erteilten Black Sabbath Macca und dem Rest der Welt eine Lehrstunde in Sachen Härte.

Auf ihrem unbetitelten Debüt präsentierte die Band um Osbourne und Gitarrist Tony Iommi walzenartigen, rücksichtslosen Rock, der der Hippie-Glückseligkeit das Blut aus den Adern sog: keine Blumen, keine Liebe, nur rohes Fleisch und elektrisch verstärkter Nihilismus. Eine Mischung, die die Band auf den folgenden Alben perfektionierte. Der Hardrock war geboren.

Was nach den Jahren von dem neu geprägten Genre übrig blieb, lässt sich heute leicht beschreiben – Osbournes Biss und die folgende Tollwut. Von einer Gegenkultur, die sich einst dem zur Worthülse verkommenen Mantra von *peace, love and harmony* entgegenstellte, entwickelte sich der Hardrock zur Karikatur seiner selbst. In den Achtzigern setzten die Bands der zweiten und dritten Generation wie Van Halen und Mötley Crüe zunehmend auf den vermeintlichen Schockfaktor als Verkaufsargument. Mit Pyrotechnik und Nietenbändern bastelten sie einen gigantomanischen Zirkus um das Zählen von Anschlägen pro Sekunde auf dem Griffbrett. Mit der Musik änderte sich auch das Publikum. Jüngere Hörer wandten sich zunehmend neuen Musikrichtungen wie Punk, Wave und HipHop zu, während sich der Hardrock zur augenscheinlich spießigsten Musikrichtung nach dem deutschen Schlager entwickelte – zumindest jenseits des Underground, wo Bands wie Trouble den Hardrock der Siebziger am Leben hielten. Eine kurze Revitalisierungsphase im ursprünglichen Sinne erlebte das Genre durch die sogenannten Grunge-Bands Soundgarden und Alice In Chains, die

Christoph »Tiger« Bartelt

»Für mich ist Musik Realitätsflucht.«

tatsächlich lupenreinen epigonalen Hardrock spielten. In der Folge hielten das Genre jedoch im Wesentlichen zwei Gruppen am Leben: von ihren Gitarrenlehrern beeinflusste Teenager sowie ein eingeschworenes Gefolge von Leuten, deren Lieblingsband immer Manowar bleiben wird – alternde Männer mit Hormonproblemen.

Irgendein Club in Deutschland um das Jahr 2014. Auf der Bühne stehen drei haarige Gestalten, die auffallend sicher mit Gitarre, Bass und Schlagzeug umgehen. Vor allem aber sind sie: jung. Und sie spielen den Sound der frühen Siebziger. Ohne Schnickschnack, roh, wild und präzise. Breite Riffs und melodischer Gesang, eingeschmolzen in ein kunstfertiges Zusammenspiel jener drei Instrumente, die die Rockmusik geprägt haben. Es ist eine anachronistische Präsentation von purem Können. In einer Zeit, da dieses als künstlerische Maßeinheit längst ausgedient hat. Interessanter ist jedoch der Blick vor die Bühne. Nur wenige sind über 30. Zwar wippt hier und da ein vereinzelter Altrocker die schütter gewordene Mähne im Klang, doch der Rest des Publikums erfüllt sogenannte Hipster-Kriterien: junge Frauen mit Hüten und Boho-Style neben Jungs in Röhrenjeans und Vintage-Mantel.

»Jede musikalische Neuerung wird den Leuten irgendwann zu viel. Dann brauchen sie ein Gegengift«, sagt Christoph »Tiger« Bartelt auf dem Weg zum Flughafen. Der Schlagzeuger muss nach Spanien zu einem Festival. Motörhead sind Headliner, seine Band steht im Line-up nur zwei Zeilen weiter unten. Kadavar, so heißt die eben beschriebene Truppe, sind einer der heißesten deutschen Rock-Exporte des laufenden Jahrzehnts. Hunderte Konzerte hat das Berliner Trio in den letzten Jahren auf der ganzen Welt gespielt, gerade in den Vereinigten Staaten haben sie eine treue Anhängerschaft. Woher der Erfolg kommt? Harte Arbeit, Glück und handwerkliches Können vermögen wohl kaum zu erklären, warum sich dermaßen viele Menschen auf eine Musikrichtung einigen können, deren Zenit schon gut 40 Jahre zurückliegt. »Ich glaube, der Grund ist, dass unsere Musik menschlich ist«, sagt Bartelt. »Die Leute hören unbewusst, dass wir unseren Songs Raum für Fehler geben.« Das ist es wieder, das alte Authentizitätsversprechen! Die billigste Erklärung wäre natürlich folgende: In Zeiten digitaler Überstimulation sehnen sich die Menschen nach analoger Einfachheit. Der Leitgedanke unserer Epoche ist die Ratlosigkeit. Kadavars Musik scheint den Rat zu geben, dass es okay ist, wenn nicht alles in der Welt am rechten Platz sitzt.

So auch auf ihrem dritten Album *Berlin*. Obwohl sich Bartelt diesmal nicht persönlich um die »wohltuende Fehlerhaftigkeit« gekümmert hat. Der gelernte Toningenieur aus dem Münsterland produzierte bereits Alben von Messer und anderen deutschen Bands – nur folgerichtig also, dass er auch die beiden ersten Kadavar-Alben in Eigenregie stemmte. Eingespielt wurde *Berlin* zwar erneut im eigenen Studio, doch die eigentliche Produktion gab er in fremde Hände: »Das hat rückblickend für viel Freiheit gesorgt«, sagt Bartelt. »Wir konnten uns zum erstem Mal nur auf die Songs konzentrieren«. Das hört man. Quetschten Kadavar die Aufnahmen der zweiten Platte *Abra Kadavar* noch in die wenigen Lücken eines übervollen Terminkalenders, konnte man sich nun Zeit lassen: Aus zwei Wochen voller Nachtschichten wurden einige Monate mit Arbeitszeiten nach Gusto. Im Ergebnis klingt *Berlin* variantenreicher als seine Vorgänger, auch wenn selbstverständlich im Wesentlichen auf die bewährten Sabbath-Ingredienzien vertraut wird. Auf breitbrüstige Schweinerocker folgen auch mal langsamere Songs mit melancholischem Anklang. Kein Wunder, schließlich erfahren Kadavar gerade eine Art Coming of Age: »Das Album ist unsere erste Bestandsaufnahme«, sagt Bartelt. Nach einigen Jahren auf der Überholspur kehrt die Band an den Ort ihrer Genese zurück: Berlin. »Wir haben gute drei Jahre nur nach vorne geschaut. Es war an der Zeit, sich mal umzusehen.«

Doch statt an diesem Wendepunkt in Zweifel zu verfallen, besannen sich Kadavar schnell auf das, was sie am besten können – rocken. Der »Rückblick« findet auf *Berlin* zwischen zwei riesigen Verstärkertürmen statt, die jede überflüssige Gefühlsduselei pulverisieren. Von denen hat man schließlich schon im richtigen Leben genug. Denn auch darin liegt das Geheimnis des Hardrock: »Für mich ist Musik Realitätsflucht«, sagt Bartelt. Und die hat bekanntlich kein Haltbarkeitsdatum.

KADAVAR
BERLIN
NUCLEAR BLAST / WARNER

TAXI FÜR RÜTZEL

AUS DEN SPEAKERN
DER DROSCHKE
OFFENBART SICH
ANJA RÜTZEL
DIE WELT

EIN HUND NAMENS JARVIS

ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Keine Musik im Taxi. Ausgezeichnet, denn ich bin unterwegs zu einem Itzibitzi-Blur-konzert, einem Mini-Showcase kurz vor der Premiere des neuen Albums vor 20 Leuten oder so, und welche Musik bitteschön könnte denn da adäquat meine kindisch aufgeregte Hibbeltrinenstimmung untermalen? Obendrein bin ich nervös, weil spät dran, der Hund musste noch zu seiner selbstverständlich adeligen Hundesitterin verbracht werden, die wirklich sehr aussieht wie Wolfgang Joop (wäre er eine adelige Hundesitterin).

Der Taxifahrer ist sehr verständig, er kapiert das mit der segensreichen Stille sofort. Nach seinen Frühschichten fährt er am liebsten mit der U-Bahn, das Hirn mit einem richtig guten Kopfhörer dicht gemacht, damit kein Mucks von außen rein kommt und kein Gedanke raus kann. Außerdem erzählt er von seinem Pitbull, den er früher einmal hatte. Offenbar ein sehr liebenswürdiges Tier, das außerdem den allerbesten Pitbullnamen aller Zeiten hatte: Mozart.

Nun wirkt der Taxifahrer nicht gerade sonderlich schöngeistig, ich hätte ihm eher eine Hundstaufe in Richtung Snoop oder Tupac zugetraut. Warum also Mozart? »Weil er so aussah«, antwortet der Fahrer, was die ganze Angelegenheit noch großartiger machte.

Wie sehr muss uns ein Musiker beeindrucken, damit wir unsere Hunde nach ihm benennen, das Liebste, was wir haben, dachte ich mir. Noch dazu passte ja nicht jeder Musikername zu jedem Hund, was alleine beim Durchexerzieren der Blur-Männer als mögliche Taufpaten völlig klar wird. Damon wäre ein guter Name für einen kleinen Terrier, freundlich, aber auch verschlagen. Alex könnte man einen seidenohrigen Irish Setter mit traumverhangenem Blick nennen. Graham müsste ein leicht hinkebeiniger Greyhound sein, der mit seinen dünnen Beinchen manchmal versehentlich in Gullideckeln stecken bleibt. Dave könnten dagegen viele Hunde heißen, vielleicht was in die Retrieverrichtung, wegen der Stöckchenfixierung.

Nach Jahren kommt mir nun im Stilletaxi wieder das einzige Lied über die korrekte Namensgebung für einen Hund in den Sinn: »Girlfriend's Dog« von Andrew Vincent And The Pirates, in dem es darum geht, dass er auf ihren Hund aufpassen muss, während sie sich davongemacht hat: »She calls him Frank / Well, I've been calling him Coolio.« Woraufhin der Hund ihm heimlich dankbar ist, weil ihm künftig die Aufmerksamkeit aller Menschen garantiert sei: »Everybody wants to meet a dog called Coolio!«

Neulich traf ich beim Spazierengehen einen Dalmatiner namens Desmond, tatsächlich benannt nach dem in »Ob-La-Di, Ob-La-Da« genamedroppten Desmond Dekker. Ich persönlich halte ja, wenn es um Beatles-bezogene Hundenamen geht, Ringo für unschlagbar, aber gut. Richtig sonderbar wird es ohnehin erst, wenn nicht Hunde, sondern Kinder nach Musikern oder Personen in deren Liedtexten benannt werden. Das kommt tatsächlich vor, ich hörte bereits von einem kleinen Liam, der sicher zu einem unproblematischen Jugendlichen heranwachsen wird, und einer kleinen Delia, benannt nach Johnny Cashs »Delia's Gone«, der die Textzeilen »First time I shot her / I shot her in the side / Hard to watch her suffer / But with the second shot she died« ebenfalls garantiert keinerlei spätere psychische Probleme bereiten werden. Auch ich habe mich in gewisser Weise schuldig gemacht, als ich als Siebenjährige den Namen für meine kleine Schwester aussuchen durfte, eine folgenschwere Bonding-Maßnahme meiner Eltern. Ich wählte Andrea, nach meiner Lieblingssängerin Andrea Jürgens. Weil die auf ihrer Autogrammkarte neben einem besonders schönen Bobtail hockte.

Meinen eigenen Hund habe ich übrigens vorsichtshalber Figo genannt, nach dem Fußballer, das erschien mir mentalitätsmäßig sicherer. Allerdings muss ich mir eine alberne Musikerhundenamenswahl vorbehalten, auch wenn ich dem Tier damit eine große Bringschuld aufbürden würde: Falls ich irgendwann einmal einen Cockerspaniel besitze, muss ich ihn leider wirklich Jarvis nennen.

VOM TOD DER DEMOKRATIE

Text Robert Misik **Alexis Tsipras im Schuldnergefängnis: das Brüsseler Diktat und Wolfgang Schäubles Sturheit entlarven das wahre Gesicht zeitgenössischer europäischer Regierungsstile.**

Die Europäische Union, schrieb George Soros vor einigen Jahren, werde sich in ein »hierarchisches System verwandeln, das auf Schuld- und Kreditverpflichtung beruht statt auf der Vereinigung von Gleichberechtigten. Es wird zwei Klassen von Staaten geben, nämlich Gläubiger und Schuldner, und die Gläubiger werden das Sagen haben.« Oder, in den Worten von Philippe Legrain, dem ehemaligen Wirtschaftsberater von EU-Kommissionschef Manuel Barroso: »Die Gefahr ist groß, dass Europa zu einem Schuldnergefängnis wird, mit den Deutschen als Gefängnisdirektoren und Brüsseler Wärtern.«

Das Drama der vergangenen Wochen um Griechenland mit dem Brüsseler Nachtgipfel und der Quasi-Kapitulation von Alexis Tsipras als Höhepunkt zeigt, wie nahe wir diesem Politikarrangement schon sind.

DIE TECHNOKRATISCHE LOGIK IST EINE UNPOLITISCHE LOGIK

Zugleich aber ist die Auseinandersetzung um Griechenland auch in anderer Hinsicht eine Exemplarische geworden, etwa ein Exempel dafür, wie sich generell, und nicht nur für die Schuldner, in Europa ein Regime des autoritären Regierens durchsetzt, wie mehr und mehr durch Ukas und Drohung mit einem Regime der Angst agiert wird, mit Ultimaten und »friss oder stirb«, mit Einschüchterung und Angst vor der Katastrophe, mit dem erklärten Ziel von Eurogruppenstrippenziehern, unliebsame Regierungen, aber einfach auch nur widerspenstige Bürger zu disziplinieren, diese spüren zu lassen, wenn sie die Unverfrorenheit haben, die Falschen zu wählen. Das erwies sich in Griechenland jetzt in seiner krassesten Form, wenn aber bei anderer Gelegenheit die Premiers Europas von einer nächtlichen Notsitzung zurückkommen und ihren Parlamenten sagen, sie müssten nun sofort zustimmen, sonst ginge die Welt unter, ist das bloß eine geringfügig sanftere Weise dieses Regierungsstils, der die Demokratie unter die Räder kommen lässt. Es ist eine Demokratie fast ohne Parlamentarier, und eine Demokratie ohne Bürger sowieso schon längst. Diese schwarze Utopie des autoritären Durchregierens von Oben nach Unten, diese

Dystopie, die neuerdings mit dem Namen von Wolfgang Schäuble verbunden wird, aber natürlich weit mehr als dessen privat-politischer Spleen ist, hat sich in dem Drama der letzten Monate in Reinkultur gezeigt, in aller Offenheit und Unverfrorenheit. Aber sie ist natürlich nichts, was nur den Griechen blüht. Wir, die Europäer, wir alle sind damit gemeint.

Oder, um Ernst Bloch zu paraphrasieren: Es ist eine »Entstellung zur Kenntlichkeit«, die Enthüllung des wahren Charakters des zeitgenössischen Regierungsstils im Kapitalismus der Dauerkrise. In diesem Kapitalismus fühlen sich die herrschenden Eliten immer seltener gezwungen (oder auch: immer seltener in der Lage), durch positive Botschaften die Bürger bei der Stange zu halten, mit Hilfe des Konsens zu regieren. Der Krisenkapitalismus wird zum »autoritären Etatismus«, wie ihn schon Nikos Poulantzas analysiert hat, diese Legendenfigur unter den griechischen linken Theoretikern, der Zeitgenosse und Debattenpartner von Foucault und Althusser, dem, nebenbei gesagt, die Parteiakademie von Syriza auch ihren Namen verdankt.

Das begründet die seltsame Verwandtschaft des Pragmatismus mit dem Autoritarismus. Der Pragmatismus braucht keine Bürger, die sich beteiligen, weil die nur stören würden. »Wir müssen Populismus als den Weg betrachten, die Einheit einer Gruppe erst zu konstituieren«, schreibt der jüngst verstorbene argentinisch-britische Philosoph Ernesto Laclau in seinem Buch *Über populistische Vernunft*. Das Volk, das der Populismus adressiert, existiert noch nicht, es wird durch ihn erst erschaffen. Oder zusammengeschweißt, um es salopp zu sagen. Der Populismus spricht nicht alle Bürger an, also den *populus*, sondern vor allem die *plebs*, die Unterprivilegierten, die bisher nicht gehört werden. Aber er ist mehr als das, er ist eine politisch-rhetorische Operation, die postuliert, dass »die *plebs* der einzig legitime *populus* ist« (Laclau), er artikuliert die demokratischen und sozialen Rechte der normalen Leute gegenüber den Eliten und den Oligarchen. Populismus ist »die Stimme derer, die aus dem System exkludiert sind«. Er stiftet relative Identität unter heterogenen Gruppen, den Gruppen jener, die sich angesprochen fühlen. Populismus, so verstanden, ist eine widerständige (gegen-)hegemoniale Strategie gegen die Hegemonie der neoliberalen Postpolitik. Laclau: Nur der Populismus »ist politisch; der andere Typus bedeutet den Tod der Politik«.

DER PRAGMATISMUS BRAUCHT KEINE BÜRGER, DIE SICH BETEILIGEN, WEIL DIE NUR STÖREN WÜRDEN.

Es gehört zu den Eigentümlichkeiten dieses zeitgenössischen Regierungsstils, dass er für gewöhnlich auf sanften Pfoten daher kommt, sich mit der Aura des Technokratischen, des Pragmatischen zugleich groß- und kleintut. Ersteres, indem er sich als die einzige moderne Form verwalterischer Politik imaginiert, und jede andere Politik als »unmodern« oder »verantwortungslos« zu brandmarken versucht, Letzteres, indem er sich als Kleinkunst des Möglichen darstellt, ohne große Vision oder ähnliche Dinge für Fantasten.

Jens Weidmann, Merkels früherer Wirtschaftsberater und nunmehriger Bundesbankpräsident, hat die Philosophie dieses Regierungsstils in schnörkelloser Offenheit so formuliert: »In einem solchen Rahmen könnten Konsolidierungspfade durch die europäische Ebene sichergestellt werden, auch wenn sich hierfür keine Mehrheiten in dem jeweiligen nationalen Parlament finden sollten.«

Es ist kein Wunder, dass gerade dieser Politikstil mit dem Stil von Syriza kollidieren musste, dass gerade dieser Politikstil die Syriza-Leute als »Populisten« zu diskreditieren versucht. Populismus ist nicht *eine* politische Logik unter einer Reihe verschiedener politischer Logiken, er ist, wenn man ihn richtig versteht, *die* politische Logik. Die technokratische Logik ist nicht eine *alternative* politische Logik, sondern sie ist eine *un*politische Logik, die den normalen Leuten keinen Platz mehr in der politischen Arena zugesteht, sondern auf verwalterische Weise über stummgemachte Bürger herrscht.

Es ist dieser Wiederaufstieg eminenter politischer Überzeugungen, vor dem die neoliberalen Eliten Angst haben. Niemand hat das in so verblüffender Offenheit gesagt wie der EU-Ratspräsident Donald Tusk, der Mann, der am Ende der langen Nacht von Brüssel gemeinsam mit Frankreichs Präsident François Hollande doch noch einen Kompromiss zwischen Angela Merkel und Alexis Tsipras ausverhandelt hat. Nachdem er sich ausgeschlafen hatte, bestellte Tusk eine Runde handverlesener Journalisten ein und sagte: »Wovor ich wirkliche Angst habe, ist diese ideologische oder politische Ansteckung, nicht die finanzielle Ansteckung, durch die griechische Krise. Mir erscheint die Atmosphäre schon ähnlich wie in den Jahren nach 1968 in Europa. Ich spüre eine vielleicht nicht revolutionäre Stimmung, aber doch so etwas wie eine verbreitete Ungeduld. Wenn Ungeduld nicht zu einer individuellen, sondern zu einer sozialen Emotion wird, dann ist das meist der erste Schritt zu Revolutionen.«

SKEPTA

Text Fatma Aydemir **Illustration** Patrick Klose

Der verstärkte Einfluss elektronischer Musik auf HipHop hat das Interesse wieder auf Grime gelenkt – das UK-Genre, das schon immer zwischen beiden Sphären oszillierte. Jetzt ist also der perfekte Zeitpunkt für eine neue Platte von Skepta. *Konnichiwa* wird das vierte Soloalbum des Rappers aus London heißen, dem mit »That's Not Me« eine der besten Rap-Singles des vergangenen Jahres gelungen ist. Derzeit arbeitet Skepta mit US-Größen wie Kanye West und Earl Sweatshirt an der Platte, die noch dieses Jahr erscheinen soll.

Chefkoch der Realität

Zum vereinbarten Interviewtermin in Berlin erscheint Skepta nicht. Er hängt noch über der Kloschüssel seines Friedrichshainer Hotelzimmers. Lebensmittelvergiftung. »Wir waren gestern Fisch essen«, sagt seine Managerin mit bedrücktem Gesichtsausdruck in der Lobby. Sie heißt Grace LaDoja und ist eine gute Freundin von Skepta. Eigentlich ist sie Regisseurin, drehte Musikvideos für FKA Twigs und Zebra Katz. Auch für die Visualisierung der letzten Skepta-Single »Shutdown« ist LaDoja verantwortlich, ein schlichtes *Representing*-Video mit schwarzweiß gekleideten Homies vor der Betonkulisse des Londoner Kunst- und Konferenzzentrums Barbican. Der MC hat gern Freunde um sich und LaDoja deshalb gefragt, ob sie ihn nicht begleiten wolle auf seiner kleinen Tour durch Europa. Nun kümmert sie sich um die Presse. »Skepta ist nie krank«, sagt sie und entschuldigt sich mehrmals. LaDoja verspricht sich zu melden, sobald ihr Schützling sich aufgerafft habe. Sie klingt ein bisschen hoffnungslos.

Drei Stunden später sitzt Skepta dann tatsächlich auf der Terrasse des Hotels – mit gekrümmtem Oberkörper und glasigem Blick. Er trägt ein schwarzes Shirt, Jeans und keine Schuhe, nur Socken. »Ich befinde mich wahrscheinlich am bisher bequemsten Punkt meiner Karriere«, lautet sein erster Satz. Das sitzt. Der 32-Jährige aus Tottenham hatte Mitte der Nullerjahre mit Bruder JME und Kollege Wiley die Crew Boy Better Know gegründet. Über das gleichnamige Independent-Label veröffentlichte er seine ersten beiden Soloalben. Den Durchbruch im UK-Mainstream schaffte Skepta schließlich mit *Doin' It Again*, seinem Majordebüt aus dem Jahr 2011. Doch mit dem Erfolg, den er zur Zeit erlebe, sagt Skepta, habe er nicht mehr gerechnet.

Früher dachte Skepta, der unter dem Namen Joseph Junior Adenuga als Sohn nigerianischer Einwanderer im Norden Londons aufwuchs, mit 30 wisse man, wo man Karriere-mäßig steht und wie es so weitergehen wird. Aber dass plötzlich Kanye West und Drake seine Musik feiern und ihn mit auf die Bühne nehmen, hat ihm noch einmal neuen Antrieb gegeben. »Ich fühle mich wie ein neuer Mensch, wie ein großes Baby«, sagt er ohne eine Spur von Ironie. »Ich laufe durch die Gegend und tue nur, worauf ich gerade Lust habe. Und dabei bin ich ein *O.G.*, ich war von Anfang an im Grime-Game dabei.«

Von den üblichen Allüren vieler halbwegs erfolgreicher Rapper ist Skepta weit entfernt. Er verzichtet auf abgenutzte Floskeln, versucht im Gespräch nicht, ein bestimmtes Bild von sich zu konstruieren. Skepta ist fokussiert und beantwortet jede Frage möglichst präzise. Seine Unaufgeregtheit hat etwas Beruhigendes, und doch steckt Euphorie in seinem Blick, in seiner Sprache. »Ich will hier und jetzt eine Show spielen«, sagt er. »Obwohl mir kotzübel ist. Ich werde heute Abend in jedem Fall auf die Bühne gehen.« Wenige

Stunden später findet Skeptas Auftritt tatsächlich statt. Von einer Lebensmittelvergiftung oder sonstigen Ermüdungserscheinungen ist nichts mehr zu spüren.

Die große Beachtung, die der letztjährigen Skepta-Single »That's Not Me« zuteil wurde, war eine kleine Sensation. In Freestyle-Manier kickt der MC darin gemeinsam mit JME wunderbar straighte Punchlines auf groben Atari-Sounds. Das Video zeigt in VHS-Ästhetik zwei in schwarz gekleidete Typen, die rappen, und einen DJ, das war's. In Zeiten von überinszenierten und fein säuberlich arrangierten HipHop-Produktionen besinnt sich Skepta auf das Wesentliche – und scheint damit den Nerv vieler Hörer zu treffen, wie die sechsstelligen Klickzahlen für das Video bei YouTube verraten. Doch Zeilen wie »I used to wear Gucci / I put it all in the bin, cause that's not me« legen nahe, dass Skeptas Askese mehr als eine Style-Angelegenheit ist.

»Ich brauche nur eine Kickdrum und einen Bass und kann drei Minuten lang schlechte Hotels dissen – das ist Grime.«

»Als ich jung war, hatte ich kaum Kohle«, erzählt er. »Also bin ich, sobald ich einen großen Haufen Geld verdient hatte, losgerannt und habe mir alles gekauft, wovon ich immer geträumt habe. Aber als ich dann alles hatte, fühlte ich mich, als würde mir jemand sagen, dass es den Weihnachtsmann nicht gibt. Shit, der ganze Schmuck, die Autos, die Klamotten – das hat mich einfach nicht glücklich gemacht.« Skepta beschloss, sich zwei Jahre lang nur auf Musik zu konzentrieren, *back to basics* zu gehen, um wieder zufrieden zu sein. Er zog sich zurück, um zu verstehen, »in was für einer Welt wir leben«.

Skepta führt aus: »Jeder sieht sich heute *Behind-the-scenes*-Aufnahmen von Filmsets und Musikvideos an. Viele Geheimnisse und Mythen haben sich aufgelöst.« Seit das Internet alles aufgeschmissen hat, wissen die Kids, was real ist und was nicht. »Ich will nicht den Eindruck erwecken, dass ich etwas dagegen hätte, wenn jemand reich ist und seine Familie gut versorgt«, relativiert Skepta. Für ihn ist es völlig in Ordnung, wenn etwa der Boxer Floyd Mayweather Jr. mit einem Jahreseinkommen von weit über 100 Millionen Dollar alles kauft, was er kaufen will. Skepta sieht das Problem eher in der Zurschaustellung von Reichtum, darin, dass jeder Mayweathers Lebensstil verfolgen, aber nicht selbst verwirklichen könne. »Ich möchte keine Ikone der Illusion sein«, sagt er. »Ich will eine Ikone der Realität sein. Ich will, dass Leute mich als *real* ansehen. Und ich glaube, je mehr Leute mich sehen und denken, ich sei *real*, desto mehr Leute können *real* für sich selbst sein.«

Keine Frage, hier spricht einer, der lange und ausgiebig über diese Dinge reflektiert hat – und sein Bestes gibt, mit sich selbst und seiner Umwelt im Reinen zu sein. Trotzdem gibt es im Gespräch mit Skepta einen kurzen Moment der Verunsicherung. Angesprochen auf sein seit langer Zeit angekündigtes neues Album *Konnichiwa*, dessen Veröffentlichungstermin noch immer unbekannt ist, gibt der MC zu, dass ihn der Erfolg seiner letzten Singles unter Druck gesetzt habe. »Die Platte muss auf jeden Fall noch dieses Jahr erscheinen«, sagt er mehrmals während des Interviews, als wollte er sich selbst anfeuern. Anfang des Jahres war Skepta nach Los Angeles gereist, um mit Earl Sweatshirt und Kanye West an Tracks zu feilen. Das New Yorker Magazin *Fader* hat ihm bereits eine Titelgeschichte gewidmet. Es gibt eine gewisse Erwartungshaltung, mit der ein Künstler erst mal umgehen können muss. Immerhin: Neun Songs hat Skepta schon im Kasten.

»Es ist ein bisschen wie Essen kochen«, sagt er, ungeachtet seiner Lebensmittelvergiftung, über die Produktion des Albums. »Beim ersten Mal wird es vielleicht nicht so gut schmecken. Aber man lernt, mit weniger Zutaten zu arbeiten, das Essen kochen und ziehen zu lassen und zu warten, bis es wirklich fertig ist.« Skepta will nicht irgendwelche Geschmäcker bedienen, sondern zum wahren Chefkoch werden. »Grime ist nicht umsonst mein Ding«, sagt er. »Es ist ein freies Genre, alles ist erlaubt. Das genieße ich. Ich brauche nur eine Kickdrum und einen Bass und kann drei Minuten lang schlechte Hotels dissen – das ist Grime.«

Skepta hat seinen eigenen Weg gefunden, mit Kritik umzugehen und sie zu formulieren. Ein Hinweis auf die gesellschaftlichen Themen, die ihn beschäftigen, findet sich in Form eines Vocalskits auf dem Track »Shutdown«. Dort beschreibt eine Frauenstimme den Auftritt einer Gruppe schwarz gekleideter junger Männer im Primetime-TV als »aggressive« und »intimidating«. Gemeint ist ein Auftritt von Kanye West bei den diesjährigen Brit Awards, zu dem der Rapper 30 Leute, darunter auch Skepta, auf die Bühne lud, um gemeinsam seinen neuen Song »All Day« abzufeiern. Alle Beteiligten hatten einfach Spaß. Doch was folgte, war eine Empörungswelle des britischen TV-Publikums. Teilweise, weil es der ausstrahlende Sender ITV versäumte, die explizite Sprache während des Auftritts zu zensieren. Teilweise aber auch, so Skepta, weil junge schwarze Männer im weißen Mainstream immer auch als Bedrohung wahrgenommen werden.

»Ich bin 1,90 Meter groß und schwarz«, sagt Skepta. »Wenn mir eine Frau entgegenkommt, wechselt sie die Straßenseite und hält ihre Handtasche fest.« Solche Szenen scheinen sich oft in Skeptas Leben abzuspielen, er klingt, als hätte er sich längst daran gewöhnt. Vielleicht begreift er die Angst der anderen deshalb als *real* und zitiert die mit Ressentiments beladene Stimme in »Shutdown«, statt sie zu dissen. Der verängstigte Hörer wird mit sich selbst konfrontiert – und erhält eine Chance zur Auseinandersetzung mit den eigenen Vorurteilen.

»Früher hat es mich verletzt, dass Menschen verängstigt auf mich reagiert haben«, sagt Skepta. »Deshalb dachte ich: Ich mache jetzt einen kommerziellen Song, und dann werden mich endlich alle mögen. Aber so funktioniert das nicht.« Was Skepta dann sagt, klingt so simpel und ehrlich zugleich, dass es einem direkt unter die Haut fährt. Da ist keine Wut, kein Frust, nur die Klarheit eines Wortes: Akzeptanz. Ja, er akzeptiert, dass er schwarz, männlich, groß ist, er versteht, was auf der Erde passiert ist, bevor er geboren wurde, und er versteht auch, warum Leute Angst vor schwarzen Männern in schwarzer Kleidung haben. Skepta hält kurz inne und zuckt mit den Schultern: »But that's not me.«

SKEPTA
KONNICHIWA
BOY BETTER KNOW

GOOD MORNING AMERICA

STEVEN LEE BEEBER
DURCHLEUCHTET FÜR SPEX
DEN GANZ NORMALEN
AMERIKANISCHEN WAHNSINN

LIEBE GEHT KLAR

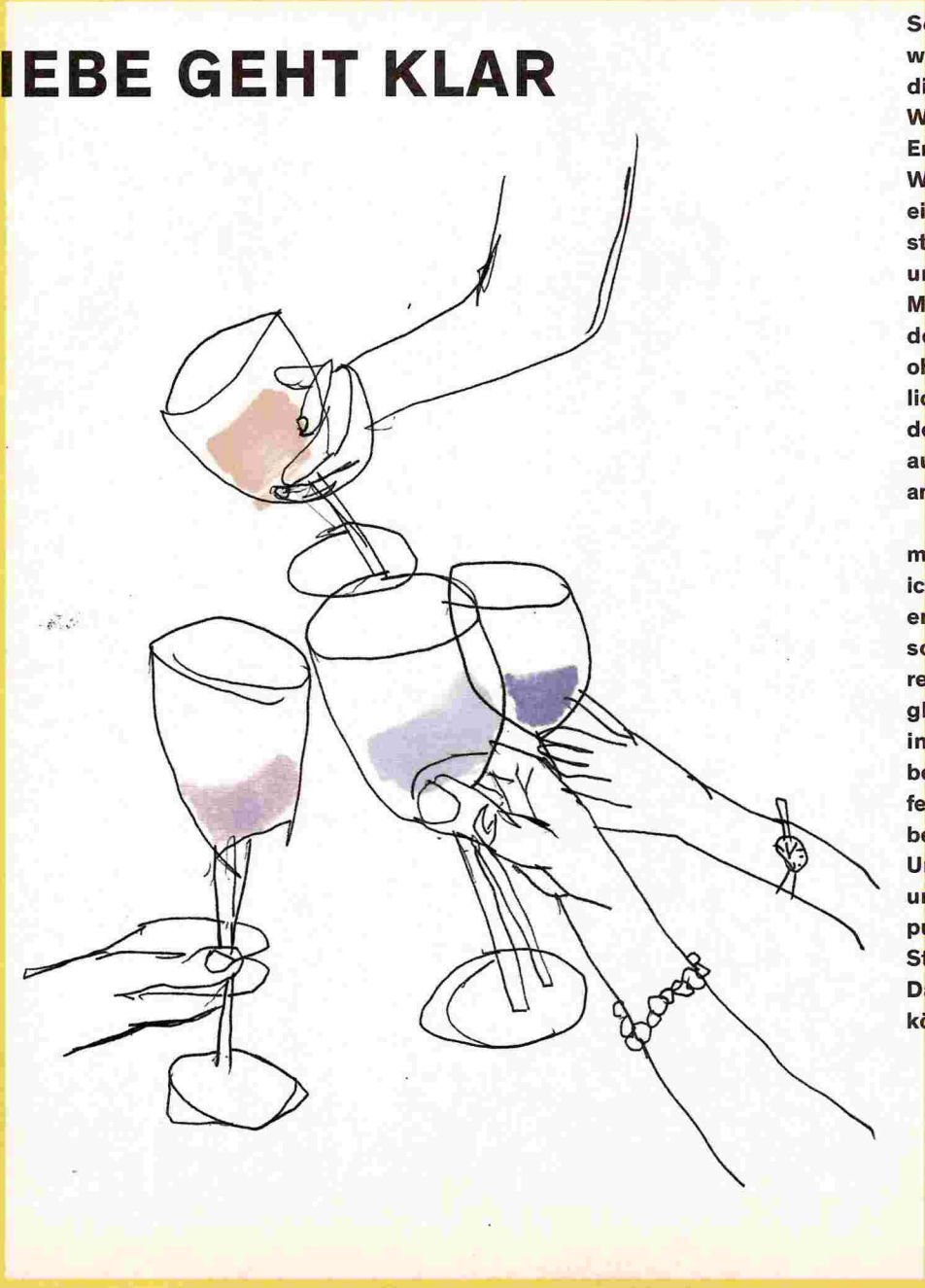


ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Neulich ist in Amerika etwas Komisches passiert. Die Progressiven unter uns (oder anders gesagt: jene Bürger, die keine reaktionären Fanatiker sind) mussten verblüfft feststellen, dass der Supreme Court eine richtige Entscheidung getroffen hat. Der Streitpunkt gleichgeschlechtliche Ehe, an dem sich jahrelange Debatten entzündet hatten, wurde endlich aus der Welt geschafft. Und die Guten haben gewonnen.

Aber okay, Kommando zurück. Ich möchte nicht abschätzig erscheinen. Schließlich hat sich mein Heimatland – dieses eine Mal – auch nicht abschätzig gegeben. Wir haben uns ausgesprochen für das Recht auf Leben, Freiheit und Streben nach Glück, und wir räumen dieses Recht *jedem* ein, nicht bloß ein paar selbsternannten Hütern der Rechtschaffenheit. Damit sorgte unser Justizsystem tatsächlich für Gerechtigkeit und machte viele, mich eingeschlossen, stolz.

Zeichnet sich hier ein Trend ab? Wird es weitere erfreuliche Überraschungen geben? Könnte schon sein. Im selben Monat, in dem der Supreme Court sein Urteil zur gleichgeschlechtlichen Ehe sprach, führte eine große Debatte über die Flagge der Konföderierten dazu, dass das altgediente Symbol des Hasses von zahlreichen öffentlichen Orten entfernt wurde. Selbst nach dem verlorenen Bürgerkrieg vor 150 Jahren hatten unsere Südstaaten nie ganz kapituliert, zumindest nicht, was ihre ungeschriebenen Gesetze der Diskriminierung betraf. Und eigentlich galt das so für ganz Amerika. Weitere Schlachten waren nötig, Anführer wie Martin Luther King mussten fallen.

Nun scheint es endlich, als wären diese Schlachten nicht umsonst geschlagen worden. Aber ist das wirklich die Lehre, die man aus den Ereignissen der letzten Wochen ziehen sollte? Oder gehen die Entwicklungen mit einem demografischen Wandel einher, der unserer Gesellschaft eine neue Richtung gibt? Eine Generation stirbt aus, eine neue tritt an ihre Stelle, unbelastet von der Vergangenheit. Wie Moses, der 40 Jahre durch die Wüste wanderte, um seinen Nachfahren ein Leben ohne Sklaverei im Heiligen Land zu ermöglichen, erreichen nun auch Amerikas Kinder ihr gelobtes Land. Dass sie dort nicht auf MLK, Matthew Shepard und zahllose andere treffen, sollte uns zu denken geben.

Also: Ja, Amerika hat zur Abwechslung mal etwas richtig gemacht. Darüber freue ich mich aufrichtig – und bin doch zugleich enttäuscht. Die Satirezeitung *The Onion* schrieb am Tag des Urteils: »Worüber reden wir hier eigentlich? … Spitze – die gleichgeschlechtliche Ehe ist jetzt legal in den USA. Gibt es nichts Wichtiges zu besprechen?« Da ist schon was dran. Hoffen wir, dass wir uns in Zukunft um wirklich bedeutende Dinge kümmern können – die Umwelt, die Wirtschaft, unsere Bildung und dergleichen –, statt uns mit Streitpunkten aufzuhalten, die eigentlich keine Streitpunkte sein sollten. Liebe geht klar? Darauf hätten wir echt früher kommen können. *Case closed.*

SCHNIPO SCHRANKE

Das sind Schnipo Schranke – Friederike Ernst und Daniela Reis (v.l.).

VS. PISSE

Das sind Pisse – oder auch nicht.

Alles scheiße (außer Pisse)

Text Kristoffer Cornils **Fotos** Marlen Mueller (Schnipo Schranke) & Christian Werner (Pisse)

Schnipo Schranke und Pisse erzielen Achtungserfolge durch urinaffine Spießermusik. Mit dem *excremental anger* der Sleaford Mods hat das nichts zu tun, goldene Zeiten sehen aber tatsächlich anders aus. Das Hamburger Duo Schnipo Schranke (zugezogen) und Pisse aus Hoyerswerda (*born and raised*) krempeln die Ärmel hoch und schaufeln Gesamtscheiße ans Tageslicht, während sie sich Konzeptmucke und Liebesleben widmen. Was läuft da?

An einem Berliner Sommertag versinken Friederike Ernst und Daniela Reis in einer blauen Couch ohne Rückenlehne. Das Sofa ist eines dieser Möbelstücke, die zwei Funktionen haben: Es lädt bei Meetings zum Rumlümmeln ein, oder es dient als Schlafmöglichkeit, wenn erst nach Mitternacht Feierabend ist. Wie das eben ist in Agenturen wie jener, in der sich Ernst und Reis ihrem ersten großen Interviewtag stellen. Nicht zuletzt weil sie darin etwas verloren aussehen, ist die Couch eine schöne Metapher für Schnipo Schranke, die schon im ersten Song ihres Debütalbums *Satt* rätseln, ob sich im Sitzen eine Karriere starten ließe. Eher nicht, aber Sitzfleisch braucht es schon. »Wir hatten Bock, was zu machen, womit wir berühmt werden«, sagt Ernst. Da gehören Interviews und Fototermine eben dazu.

Pisse sind angeblich anders drauf. Eines ihrer Labels gibt auf Anfrage zwei Mailadressen und den Hinweis heraus, die Band sei »nicht auf fame aus«. Tatsächlich kommt erst keine Antwort, dann eine zögerliche und sehr spät eine bestimmte: »Morgen, 19 Uhr vorm S-Bahnhof Pankow! Okay?« Okay. Um 20 nach sieben kommt ein skeptisch dreinblickender, Streichholz kauender Mann aus der Station. »Wolltest du hier ein Interview machen?« Es findet nach einem Sprung über einen Metallzaun auf einer Grünfläche über der Station statt.

Daniela Reis, Schnipo Schranke

»Meine Eltern finden das total cool, was wir machen.«

Schlagzeug, nein, Keyboard und Synthesizer spiele er bei Pisse, verbessert sich der hagere Endzwanziger mit dem Anflug eines Lachens. Auf den Konzerten von Pisse aber tut das ein großgewachsener Wuschelkopf. Der Mann, der gerade Jack-&-Coke schlürfend über die Band spricht, sieht von den kurzen Haaren über den Blixa-Bargeld-Lidstrich bis hin zur grünen Krawatte ganz anders aus. Stimmt es also, sind Pisse nicht auf fame aus? Haben sie deswegen jemanden vorgeschickt, der auch nach intensiver Recherche nicht eindeutig der Band zugeordnet werden kann, aber Tage später doch beim Fototermin auftaucht? Im Schlepptau: ein weiterer Typ, der augenscheinlich auch nicht zur Band gehört.

Sowohl Schnipo Schranke, die letztes Jahr mit einem Song namens »Pisse« bekannt wurden, als auch die *prankster* Pisse, die mit ihrer EP *Praktikum in der Karibik* und ihrer ersten LP *Mit Schinken durch die Menopause* einen Underground-Hype entfacht haben, machen Spießermusik. Die einen schnoddrig-humorigen Schunkelschlagerchanson, die anderen Theremin-quietschigen Punk mit Samplecollagen und NDW-Attitüde. Oder »Konzeptmucke«, wie Pisse es selbst nennen (lassen). Dass beide Bands von Pisse, Kacke, Sackhaaren und Biertitten singen, hat jedoch wenig mit dem *excremental anger* zu tun, den der Kulturjournalist Mark Fisher den Sleaford Mods attestierte. Wütend sind Schnipo Schranke und Pisse trotzdem. Nicht im Speziellen auf dieselben Dinge, aber im Allgemeinen auf die Gesamtscheiße.

»Ich hasse mein Leben / Denn es stiehlt mir meine Zeit / Ich suche ständig nach mir selbst / Doch da ist nichts weit und breit / Vielleicht suche ich am falschen Ort«, heißt es auf Schnipo Schrankes *Satt*. An der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt fanden Ernst und Reis zwar keine Erfüllung, immerhin aber sich selbst. Beide waren schnell angeödet vom Curriculum. »Wir hatten Bock, mit weniger Aufwand mehr Effekt zu erzielen«, erzählt Ernst. »Am Tag acht Stunden Tonleitern zu üben, und danach klatschen dir drei Omis zu – das ist zu wenig Anerkennung für den Aufwand.« Schnipo Schranke wollten eben berühmt werden. »Das geht mit klassischer Musik höchstens, wenn du eines von diesen Wunderkindern bist«, so Ernst weiter. »Und dann bist du nur da berühmt, wo du es nicht sein willst. Dann findet das mein Vater gut. Das kann keine Lebensaufgabe sein.«

Also schrieben Schnipo Schranke Songs mit wenig Aufwand. Ein Presetbeat, eine Klaviermelodie, ein eingängiger Text und ein Blödelvideo, mehr brauchten sie am Anfang nicht. Nach einer Lesung steckten Schnipo Schranke Rocko Schamoni eine CD zu, der Punkseigneur vermittelte sie an das Label Staatsakt. Die Band sattelte auf Klavier und Schlagzeug um und spielte vor zwei Jahren ihr erstes Konzert im Berliner Festsaal Kreuzberg – zusammen mit Jens Rachuts Nuclear Raped Fuck Bomb.

Der Song »Pisse« wurde zum Hit, das Video dazu von YouTube gesperrt, weil darin ein gut erkennbarer Pimmel in einen Teepott pullert. Dass das Lied so viel Aufmerksamkeit erhielt, überraschte Schnipo Schranke nach viel positivem Vorabfeedback nicht. Dass das Video gesperrt wurde, immerhin ein bisschen. Am meisten wundern sie sich darüber, wer sie gut findet. »Unsere Zielgruppe ist in unserem Alter oder drüber«, sagt Reis. »Meine Eltern finden das zum Beispiel total cool, was wir machen. Das merken wir auch live: Es kommt bei älteren Semestern am besten an.« Obwohl es also doch dem Vater gefällt: Mit dieser Art Lebensaufgabe können sich Schnipo Schranke bestens arrangieren.

Pisse gründeten sich 2012, ungefähr zeitgleich zu Schnipo Schranke, aber aus anderen Gründen. »Es ist so, wie du es dir

vorstellst«, sagt ihr Vertreter über Hoyerswerda, die angebliche Heimatstadt der Band, die es mittlerweile ebenso angeblich nach Berlin und Leipzig verschlagen hat. »Du müsstest eigentlich jemanden fragen, der sich von der weißen Mehrheitsgesellschaft dort abhebt – ich bin relativ gut gefahren.« Im weiteren Verlauf des Gesprächs legen viele Dinge das Gegenteil nahe. Da ist der Fascho, der auf dem Pausenhof das Taschengeld einstrich. Da ist die Familie, die die Religion für sich entdeckte. »Bloß weil's gottverlassen ist, heißt das noch lange nicht, dass die Leute nicht an Gott glauben«, konstatiert der Interviewte trocken. »Da wirst du eines Tages fast vergewaltigt, versuchst das aufzuarbeiten, und deine Eltern sagen: ›Wir hätten Gott vertrauen sollen.‹«

Bitteres Lachen über so viel Alternativlosigkeit. Hätten Schnipo Schranke ihr Studium beendet, wäre eine Musiklehrerinnenexistenz wahrscheinlich gewesen. Stattdessen haben sie eine Band gegründet. Der Abgesandte von Pisse beschreibt ein drastischeres Dilemma: »Wenn du aus Hoyerswerda kommst, hast du verschiedene Optionen, mit denen du dich beschäftigen kannst: Die Situation mit der Freundin. Und ob du aus Hoyerswerda weggehst oder dort bleibst. Die dritte lautet: ›Was ist denn eigentlich hier los?‹« An Punk als politisches Medium der Veränderung glauben Pisse nicht. »Wenn du aber nach Hause kommst, und die Mutter fängt an zu heulen, dann weißt du, du hast was richtig gemacht.«

Mit ihrer patchworkartigen Verwendung von Samples wollen Pisse nur abbilden. »Ich glaube, das ist ein Punkrock-Element«, sagt ihr Gesandter. »Wir liefern keine Lösungsansätze, und das haben Punks noch nie gut gemacht. Auf Parolen haben wir auch keinen Bock. In der Kunst arbeitest du aber mit Verkürzungen. Die Leute fressen es dann, weil das Gefühl einer gemeinsamen Ebene da ist.« Linker Selbstzufriedenheit liefern Pisse eine Weltbildbestätigung in knappen Texten. Am Ende aber lacht die Band. »Einerseits triffst du keine Aussagen, hinter denen du nicht stehst. Andererseits spielen wir damit auch.« Das erstreckt sich nicht nur auf den Umgang mit der Presse, es kreiert auf Platte auch Widersprüche. Auf die Frage, ob Missverstandenwerden Teil des Pisse-Konzepts sei, folgt ein entschiedenes »Ja!« von dem, der vermutlich nur stellvertretend spricht.

Wenn Schnipo Schranke vor etwas Angst haben, dann gerade vor Missverständnissen. »Ich fürchte manchmal, dass wir zu prollig rüberkommen, weil wir bestimmte Ausdrücke benutzen«, sagt Reis. »Dass irgendwer ›Pisse‹ als Ballermannschlager verstehen könnte.« Der Humor der beiden – daran entzündet sich viel. Wenigen ist er zu derb, viele wollen darin ein Programm erkennen. Ernst und Reis beharren darauf, dass das nicht ihr Anliegen sei, sondern aus dem Versuch resultiere, ihre Themen unterhaltsam einzukleiden.

Insbesondere einem Vergleich widersprechen Schnipo Schranke: Ihre Texte zwischen Sadomasoaffären und Lobgesängen auf Sackhaare verfolgen nicht dieselben Ziele wie Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete*. »Roche hat diese Sprache verwendet, um den Feminismus weiterzubringen«, sagt Reis. »Bei uns geht es um persönliche Gefühle. Wenn wir damit feministisch sind, liegt das nahe und kann sein, aber dafür haben wir unsere Sprache nicht ausgewählt.«

All das ändert nichts daran, dass sowohl Pisse als auch Schnipo Schranke gesellschaftliche Weitsicht an den Tag legen, egal wie sehr diese auch durch Understatement oder Humor verzerrt wird. »Wenn du dir die aktuelle Flüchtlingspolitik anguckst«, sagt der Pisse-*Stand-in*, »hat sich seit Anfang der Neunziger nicht viel getan. Auch nicht an der Ignoranz, mit der darüber hinweggesehen wird.« Der Song »Scheiß DDR« bringt das in wenigen Zeilen auf den Punkt: »Ach was wart ihr alle frei / Alle auf zum Flüchtlingsheim / Jeder haut 'nen Molli rein.«

Auch Reis möchte festhalten: »Wir haben ein klares Statement, was unsere Generation anbelangt.« Subtil schwingt es in den Liebesliedern von Schnipo Schranke mit. *Satt* ist Dokument eines gesellschaftlichen Selbstverwirklichungszwangs, der die Ökonomisierung des Liebeslebens mit sich bringt. »Der Druck ist enorm«, sagt Reis. »Aber was ist, wenn ich nicht mitmachen will? Ich kann in unserer Gesellschaft nicht funktionieren und möchte das auch nicht. Deshalb muss man sich etwas Eigenes schaffen.« Eine Band zum Beispiel. Fragt sich nur, ob das nicht in die Hose gehen könnte. »Das wird nicht passieren. Wenn doch, haue ich nach Thailand ab und kaufe mir einen Affen, der Kokosnüsse von den Palmen holt.«

Vom »Cluburlaub in der Karibik« und anderen Fluchten träumen Schnipo Schranke häufiger. Pisse nannten ihre erste EP *Praktikum in der Karibik* und schreiben in einer Art Pressetext, dass Punkrock »das beste Reisebüro« sei. Ob sich da etwa ein gemeinsames Verlangen artikuliert? Der Bandvertreter verneint grinsend. »Beim kritischen linksbewussten Volk zieht Sehnsucht immer.« Pisse sind vielleicht nicht auf fame aus, aber immerhin neugierig auf die Mechanismen der Musikindustrie. Illusionen hegen sie deshalb nicht. »Man sucht Nischen, um mit der eigenen Verrücktheit seinen Platz in der Gesellschaft zu finden. Aber das ist auch ein genormtes Leben in anderer Form.« Knackig wie ein Wiener heißt es dazu in einem Pisse-Song: »Freiheit ist die Wahl / Zwischen Ketchup oder Senf«.

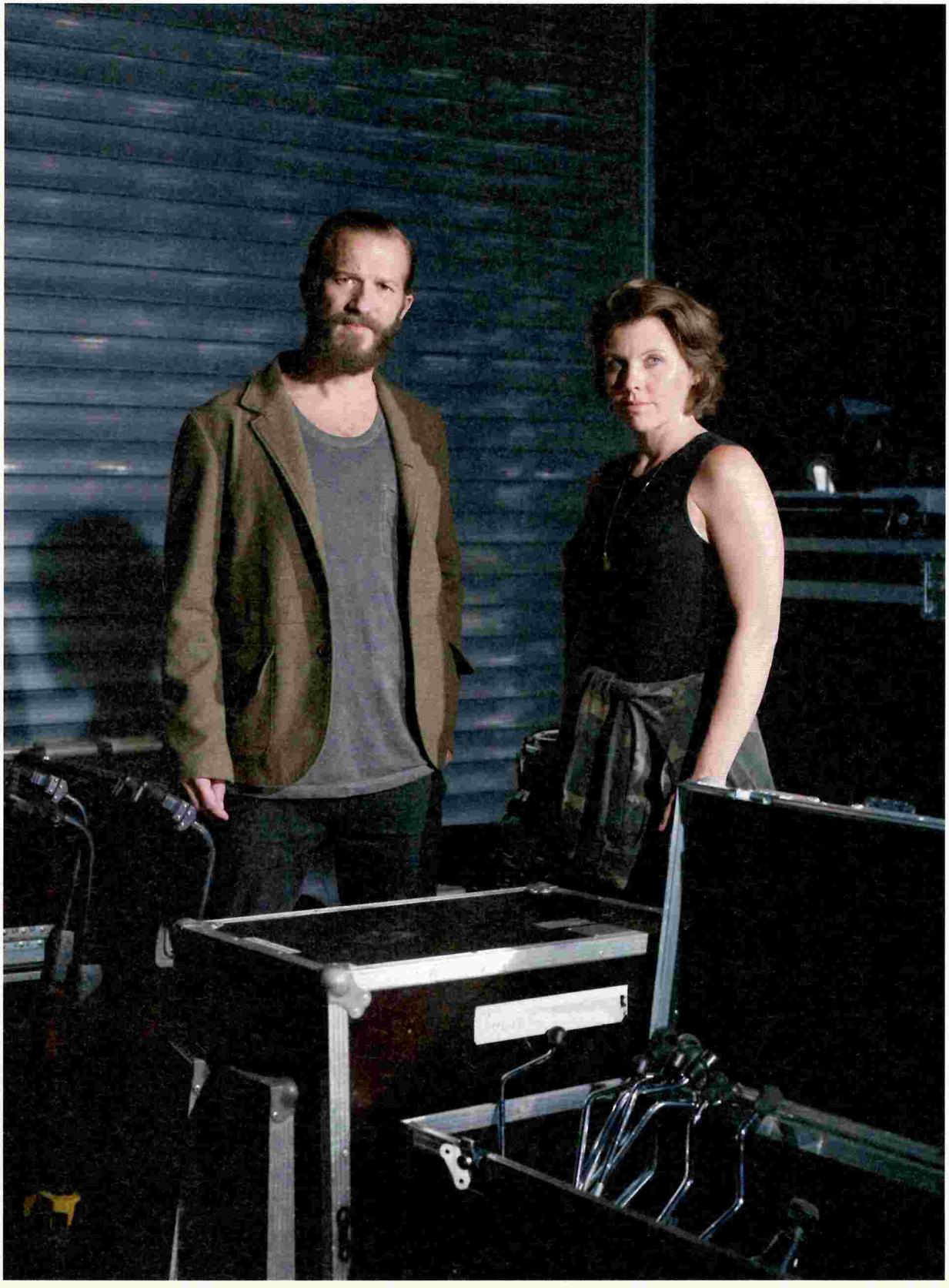
Eine Einsicht, die Schnipo Schranke, die sich nach Imbissbuden-Slang (Schnitzel mit Pommes, Mayo und Ketchup) benannt haben, teilen. »Wir behaupten ja nicht, dass wir frei von Schwächen sind«, sagt Ernst. »Darum geht es doch gerade: dass man vermeintliche Schwächen offenlegen kann und sich nicht dafür schämen muss. Ich finde es ziemlich schäbig, aus Langeweile berühmt werden zu wollen. Natürlich hat das mit Geltungsbedürfnis zu tun, aber warum soll ich das verstecken? Es ist einfach so. Wir hätten das nicht gemacht, wenn wir nicht so frustriert gewesen wären.« Und jetzt sitzen sie da, auf dieser blauen Couch ohne Rückenlehne, die so treffend symbolisiert, womit ihre Ausbruchsversuche einhergehen. Die echten Pisse sitzen derweil irgendwo anders und machen sich vor Freude über ihren Gag wahrscheinlich in die Hosen.

Pisse **»Wenn du nach Hause kommst, und die Mutter fängt an zu heulen, dann weißt du, du hast was richtig gemacht.«**

PISSE
MIT SCHINKEN DURCH DIE MENOPAUSE
BEAU TRAVAIL / PHANTOM

SCHNIPO SCHRANKE
SATT
BUBACK / INDIGO

Ein Universum aus Zwischentönen



Text Philipp Rhensius **Foto** Mareike Foecking

An Violine und Basssaxofon tragen Sarah Neufeld und Colin Stetson zur hochkulturellen Aufwertung verschiedener Indie-Bands bei, die inzwischen zu den erfolgreichsten Popphänomenen der Gegenwart gehören. Abseits von Arcade Fire, Bon Iver und Co. pflegen sie Solo- und Duoprojekte, in deren avantgardistischer Ausrichtung sich die wahre Absicht ihres Schaffens und Könnens offenbart. Neufeld und Stetson suchen den Ton fürs Leben.

COLIN STETSON & SARAH NEUFELD

In Indien kursiert eine Geschichte von einem weißen Mann, der verwundert an einem Musiker vorbeigeht, der nur einen einzigen Ton spielt. Er fragt ihn: »Warum spielst du die ganze Zeit nur einen einzigen Ton?« Der Musiker antwortet: »Weißt du, ihr Westler könnt einfach nicht aufhören, ständig nach neuen Tönen zu suchen. Ich hingegen habe meinen Ton gefunden.«

Den einen Ton finden, ihn dehnen und wiederholen, ihn auswringen und in seine Bestandteile zerlegen, um ihn in anderer Zusammensetzung wieder aufzusaugen, das ist die Essenz des Projekts der Violinistin Sarah Neufeld und des Saxofonisten Colin Stetson. Auf ihrem Debütalbum *Never Were The Way She Was*, das sowohl Anteile aus Minimal Music, Noise, Neuer Musik, Drone als auch Postrock enthält, geht es den beiden klassisch ausgebildeten Musikern nicht um die Zurschaustellung der eigenen Virtuosität, sondern um Reduktion, um das Erzeugen einer Atmosphäre und das Suchen und Finden der einen Tonfolge, die wiederholt werden kann, ohne dass sie redundant wird.

Es sind vor allem zwei Aspekte, die *Never Were The Way She Was* zu einer der ungewöhnlichsten Erscheinungen des Jahres machen. Erstens die eigenwilligen Spielweisen der Musiker, die sie in anderen Projekten perfektioniert haben: der massive, zwischen beinahe unhörbarem Rauschen und eruptiven Soundgewittern pendelnde Klang des Basssaxofons und die hyperschnellen Motive Neufelds, die auf- und wieder abschwellen wie ein aufgewühlter Ozean. Zweitens ihr Dialog, der sich in einem vom Gegeneinander gebrochenen Miteinander äußert – wie im Stück »In The Vespers«, in dem Neufeld eine repetitive Tonfolge spielt, die immer wieder von rhythmischen Einsprengseln des Saxofons umgarnt wird, bevor sich die Instrumente in einem Wettlauf verfolgen, um schließlich zu verschmelzen. Das Stück mündet in ein versöhnliches Finale, bei dem Neufeld ihrer Violine melancholische Klänge entlockt, während Stetson, der wie Neufeld stets ohne Effekte spielt, mit seinem Instrument weißes Rauschen imitiert.

Stetson hat unter anderem mit Arcade Fire, Tom Waits, Bon Iver, Feist und LCD Soundsystem zusammengearbeitet. Bekannt ist er aber auch für sein Soloprojekt, das, bewaffnet mit einem mannshohen Basssaxofon, seit einigen Jahren die Besucher unterschiedlichster Festivals in demütiges Staunen versetzt. Im Jahr 2013 erschien *To See More Light*, das abschließende Album seiner *New-History-Warfare*-Trilogie. Neufeld veröffentlichte im selben Jahr ihr Solodebüt *Hero Brother*, auf dem sie ihre für Geigen ungewöhnlich verknappte Spieltechnik mit Anleihen aus Neuer Klassik, Folk und Minimal Music verbindet. »Unser gemeinsames Debüt entstand organisch«, sagt Neufeld. Etwas anderes hätte man auch nicht erwartet, denn die Kanadierin arbeitet seit vielen Jahren mit Stetson zusammen – unter anderem bei Arcade Fire, wo sie bis 2013 festes Mitglied war und noch heute zur Tourband gehört.

Dass Stetson und Neufeld, trotz ihrer ungewöhnlichen Kombination aus Saxofon und Violine, ein zugängliches Album gelungen ist, könnte auch daran liegen, dass beide seit vielen Jahren ein Paar sind. Kunst und Alltag sind bei ihnen eng miteinander verbunden. »Wenn wir zusammen musizieren«, sagt Neufeld, »erreichen wir einen tranceartigen Zustand. Unsere Instrumente verwandeln sich in etwas Größeres, wir befinden uns plötzlich in einer Art Kapsel.« aber höchstens indirekt. Eine verkopfte Herangehensweise an ihre Musik versuchen sie zu vermeiden.

Damit gelingt ihnen, was nur wenige Musiker auf ihrem Spielniveau schaffen: ein Spannungsfeld zwischen professioneller Virtuosität und der Lust am unmittelbaren Fließenlassen. Es liegt wohl auch daran, dass ihre Musik sowohl Jazz-Nerds als auch Noise-Anhänger und Pop-Fans begeistert. »Wir spielen bei allen möglichen Events in Europa«, sagt Stetson, »darunter Jazz-, Folk-, Rock-, Neue-Klassik- oder Blues-Festivals.« Für das Duo, das sich selbst nicht um Stilgrenzen schert, liegt darin vor allem eine Chance, mit idiosynkratischer Musik ein größeres Publikum zu erreichen und neue Erfahrungen zu sammeln. So sind Konzerte zu zweit etwas völlig anderes als mit Arcade Fire. »Diese Band ist ein großes Kollektiv«, erzählt Neufeld, »und ihr Publikum ist ebenfalls ziemlich groß. Deshalb herrscht bei ihnen eine ganz andere Stimmung als bei unserem Duoprojekt. Zu zweit nehmen wir viel weniger Kontakt zum Publikum auf.«

Stetson zufolge kommt es beim Spielen immer darauf an, den schmalen Grat zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein auszubalancieren. Höchstleistungen ruft er in einem Zustand ab, der über die bewusste Wahrnehmung hinausgeht. »Eigentlich ist das

Colin Stetson **»Man spielt am besten, wenn man nicht mehr wirklich bestimmt, was die Finger oder der Körper machen – wenn man selbst zur Bewegung wird.«**

Diese Kapsel schwebt nicht im luftleeren Raum, sondern wird von einer Erzählung umrahmt, die man der filmischen Musik anmerkt. »Für *Never Were The Way She Was* hat Colin einen Charakter erfunden«, so Neufeld, »ein junges Mädchen, das langsamer altert als die Berge.« Stetson, der seit einiger Zeit einen Vollbart trägt, mit dem der ohnehin verschlossen wirkende Musiker sich die Welt noch weiter auf Distanz zu halten scheint, ergänzt: »Das Mädchen schreitet langsam durchs Leben und beobachtet alles um sich herum ganz genau.« Es sieht eine Welt, die dem gewohnten Kontinuum von Raum und Zeit entflohen zu sein scheint. Man hört genauer hin in dieser Welt, dringt immer tiefer ein in den Ton selbst und findet in ihm ein ganzes Universum aus subtilen Zwischentönen. So gelingt es Stetson mithilfe der Zirkularatemtechnik, bei der er gleichzeitig durch den Mund aus- und durch die Nase einatmet, seinen oft minutenlang gehaltenen Tönen immer wieder kleine Interferenzen, Brüche und Risse zu entlocken.

Stetson war 15 Jahre alt, als er die Zirkularatmung erlernt hat. »Es ist eigentlich so leicht wie Fahrradfahren«, sagt er. Die größte Herausforderung ist dabei gar nicht die Technik selbst, sondern das Training der Lungen. Die Kehle, der Mund und die Lunge: Es sind diese gestählten Teile seines Körpers, die Stetson zu Tönen befähigen, die, wie in »With The Dark Hug Of Time«, klingen, als seien sie durch mehrere Verzerrungseffekte gejagt worden. In Kombination mit Neufelds filigraner Streichtechnik mündet das Stück in eine alles umhüllende Klangwolke, die genauso an die avantgardistischen Drone-Experimente des Komponisten La Monte Young wie an die aktuellen Noise-Produktionen des Labels Blackest Ever Black oder die Minimal Music der Sechzigerjahre erinnert. Solche Referenzen gelten für Stetson und Neufeld so bei allen Musikern, die ich kenne«, sagt er. »Man spielt am besten, wenn man zwar noch aufmerksam ist, aber eigentlich nicht mehr selbst Regie führt, nicht mehr wirklich bestimmt, was die Finger oder der Körper machen – wenn man selbst zur Bewegung wird.«

Auf der Bühne des Moers-Festivals, wo Stetson und Neufeld Ende Mai aufgetreten sind, werden diese Aussagen Wirklichkeit. Stetson verwandelt sich zusammen mit seinem Instrument in einen Mensch-Maschine-Hybrid und wiegt seinen Körper schwerfällig, aber gleichmäßig hin und her, wie eine überdimensionale pulsierende Lunge. Neufeld wirkt daneben nicht weniger körperlich. Ihre Performance lässt immer wieder ihren Bizeps hervortreten, etwa in der Liveversion von »With The Dark Hug Of Time«, die sie mit dem rhythmischen Stampfen ihres rechten Fußes pointiert. Als der zwischen Verzweiflung, Hoffnung und Erlösung driftende Song sich seinem Ende zuneigt und die Luft nur noch aus Stetsons an ein elektronisches Störgeräusch erinnerndem Dröhnen besteht, tritt sie dann ein, die von Neufeld schon im Interview heraufbeschworene Katharsis. Selbst im frenetischen Applaus des Publikums löst sich die noch einige Minuten anhaltende Spannung des Moments nicht auf. Es bleibt eine Atmosphäre, die weder viele Töne noch Worte benötigt. Sarah Neufeld und Colin Stetson haben ihren Ton gefunden.

COLIN STETSON & SARAH NEUFELD
NEVER WERE THE WAY SHE WAS
CONSTELLATION / CARGO

POFALTE

HOLGER IN'T VELD
SCHREIBT ÜBER DIE
ABGRÜNDE DES TÄGLICHEN
ERNÄHRUNGSWAHNSINNS

FOOD-REVOLUTION!

ILLUSTRATION PATRICK KLOSE

Nun ist unsere liebe Tante SPEX ja kürzlich 35 geworden, hätte ich also von der ersten Ausgabe an lesen können. War aber mit zwölf noch nicht mein Film. Die Welt erblickt habe ich übrigens einen Monat, bevor Che Guevara erschossen wurde. Für die Jüngeren: Das ist der Kuba-Revoluzzer, der so ähnlich aussah wie Russell Brand. Für die Älteren: Dies ist ein englischer Promi-Entertainer, bekannt durch eine Handvoll Hollywood-Komödien, seine Hochzeit mit Katy Perry und neuerdings – eine radikale Politisierung. Seit gut einem Jahr steht Brand als Che-Jesus-Imitator auf Bühnen und in Talkshows, jetzt auch auf dem Cover eines 476 Seiten dicken roten Buchs mit dem bescheidenen Titel *Revolution. Anleitung für eine neue Weltordnung*.

Keine Ahnung, ob es nun daran liegt, dass mein fast gleichzeitig mit Che in Buenos Aires geborener Vater (auch Ernesto) den Tod seines Idols über meiner Wiege beweint hat, in jedem Fall habe ich eine so ausgeprägte Revolutionssehnsucht, dass mich auch Katy Perrys Ex nicht abschreckt. Schließlich ist der Revolution egal, auf welchem Weg man sie erreicht. Und ja: auch kleine Schritte zählen (einmal weniger Fleisch essen / Auto fahren). Brand (seit Kindertagen vegetarisch, jetzt vegan) Beitrag ist: ein Freistilreim über seinen abgefahrenen Weg von Drogen zu Gott. Viele Was-war-ich-nur-für-'ne-CrackNutte-Anekdoten sowie angerissene Begegnungen zwischen Tom Cruise und Julian Assange.

Wer sich unter Revolution mehr als eine Situationistenparty vorstellt, sollte die Ebene wechseln. Von meinem herzallerliebsten Altrevoluzzer Jean Ziegler war in der vorletzten Pofalte schon die Rede. Nun ist mit *Ändere die Welt!* schon wieder eine buchförmige Brandrede von ihm erschienen. Zieglers Aufmerksamkeit gilt den Ländern, die wir ausbeuten. Gewiss freut auch er sich über jeden Muss-ja-Fleisch-Verbrenner, der zum *Love-&-Peace*-Veganer wird. Als vielgereister, zutiefst empathischer UN-Beauftragter in Sachen Hunger hat er aber eine andere Perspektive, die gesellschaftliche Zusammenhänge erklärt und zuallererst Wasser, Nahrung und Menschenrechte einklagt, bevor er sich unseren verlorenen Infotainment-Seelen zuwendet. Oder der Gastrosophie. Hierbei handelt es sich um die Lehre von der Weisheit beziehungsweise dem politischen Aspekt des Essens. Kronzeuge der Bewegung ist Prof. Harald Lemke, der in der Bioladen-Postille *Schrot & Korn* Beispiele nennt, wie sich die gastrosophische Revolution konkretisiert: »Was wird aus Knollensellerie, wenn man ihn vakuumiert oder bei Niedrigtemperatur gart? Was müssen wir mit Hirtentäschel und Giersch anstellen, um die Welt zu verändern? Wer mit Artischocke und Süßdolde umzugehen weiß, braucht keine Kalbsknochen, um Kraft in einen Fond zu bekommen.« Es wäre dem revolutionsromantischen Kolumnisten eine große Freude, wenn seine kleine Lesekommune dies nun nicht als Steilvorlage für billiges Müslibashing nimmt, sondern als das interpretiert, was es ist: politische Weisheit.

P.S.: Brand verspricht, die Erlöse seines Buchs in einen Vertrieb für Lebensmittel aus ethisch einwandfreien Quellen und lokalem Anbau zu stecken. Angesichts der Tatsache, dass sich seine Autobiografie *My Booky Wook* 600.000-mal verkauft hat, könnte er also Bonativo Konkurrenz machen. Nie gehört? Ein von Tengelmann und Rocket Internet finanzierter Lieferservice, der seinen »Irgendwie-Bio-&-Regional-Anspruch« frei auslegt und mit enormem Marketingbudget die Hauptstadt vollspamt. Dann doch lieber Russells Yoga-Fahrrad.

»Der Gitarrist von Blondie war im Studio unbrauchbar«

HAROLD FALTERMEYER

Text und Musikauswahl Torsten Groß **Foto** Dan Wilton

Die Zeit im Ausland hat ihn geprägt: Harold Faltermeyer würzt sein bayerisches Idiom mit zahlreichen Anglizismen, was zu einem lustigen Sprachmix führt, den wir zugunsten der Verständlichkeit eingedeutscht haben. Ohnehin ist der Münchner kein Linguist, sondern Synthesizer-Revolutionär und als kongenialer Partner von Giorgio Moroder bekannt. Nach langen Jahren in Hollywood, wo er Scores für *Top Gun* oder *Beverly Hills Cop* komponierte, lebt Faltermeyer wieder in Bayern. Wir trafen den 62-Jährigen in Tokio.

GUSTAV MAHLER
SYMPHONIE NR. 8 (ES-DUR)
(1906/1907)

Harold Faltermeyer: Ein Meisterwerk! Klassische Musik war in meinem Elternhaus allgegenwärtig, es wurde ständig musiziert. Mein Vater war ein hervorragender Pianist, Großvater ein begabter Geiger und Großmutter hat sehr gut gesungen. Gespielt wurden Schubert-Lieder, Sonaten von Beethoven und Bach und dergleichen. Insofern ist Musik mir seit frühester Kindheit extrem nahe gewesen. Und natürlich wollte ich unbedingt Klavier spielen. Allerdings war mir damals noch nicht klar, wie viel Arbeit dahintersteckt. Innerhalb kürzester Zeit lernte ich das Instrument hassen. Ich wollte raus und Freunde treffen, musste aber ständig üben. Meine Klavierlehrerin war eine Katastrophe. Während des Unterrichts hat sie sich die Nägel gefeilt und mir jedes Mal mit der Feile auf die Finger gehauen, wenn ich mich verspielte – was mir die Freude am Instrument nachhaltig vergällt hat.

THE BEATLES
»MICHELLE«
AUS DEM ALBUM *RUBBER SOUL* (1965)

Nach dem Klavierdesaster hat mein Vater in den frühen Sechzigern eine kleine Philicorda angeschafft, also eine der ersten Heimorgeln – und schon war es um mich geschehen. Plötzlich habe ich andere Sounds gehabt und die Popmusik für mich entdeckt. Vor allem die Beatles, sie haben mich mit ihrer melodischen Raffinesse weit mehr geprägt als die Stones, die mir zu hölzern waren. Im Elternhaus gab es natürlich die Trennung in E- und U-Musik, und als ich nicht mehr brav meine Sonate spielte, sondern versuchte, die Akkorde von »Michelle« rauszufinden und generell mit diesen neuen Klängen zu experimentieren, gab es einen Aufschrei. Nach einer Weile haben sie sich zwar mit meinem Interesse abgefunden, und mein sehr klassisch geprägter Großvater hat sogar die Gesangsanlage für meine allererste Band gekauft. Als ich dann aber später dauerhaft als *school dropout* meine Flucht in die Musik suchte, konnten sie das nicht verstehen. Eine Familie mit lauter Altphilologen und doppelten Doktoren und Professoren – und ich wollte plötzlich Musiker werden? Davon hielten sie gar nichts, Musik war für sie ein reines Hobby. Trotzdem hat mein Vater mich immer unterstützt.

ROY BLACK & ANITA
»SCHÖN IST ES, AUF DER WELT ZU SEIN«
AUS DEM ALBUM *SCHÖN IST ES, AUF DER WELT ZU SEIN* (1972)

Ach ja, Roy Black … Ab 1968 habe ich an der Münchner Musikhochschule studiert und parallel im Deutschen Grammophon Studio fünf bis sechs Jahre lang Schlager aufgenommen: Wencke Myhre, Roy Black, alles Mögliche. Ich hab damit zwar Geld verdient, hatte aber keine Hits – was vermutlich daran lag, dass ich immer versucht habe, die Musik, die ich eigentlich liebte, einfließen zu lassen: Black Music, die aufkommenden Disco-Sachen, das war meine Welt. Insofern verband mich mit den Schlagern eher eine Art Hassliebe.

Das galt auch für einige der Protagonisten: Nana Mouskouri oder Udo Jürgens hatten damals bereits anspruchsvolle Jazz-Aufnahmen gemacht und mit Leuten wie Quincy Jones gearbeitet, ihr Geld aber verdienten sie mit deutschem Schlager.
Das war leider ihre Realität. Allen voran Roy Black, der eigentlich immer ein Rock'n'Roller sein wollte. Er wurde von seinen Produzenten schwer unterdrückt. Im damaligen deutschen Schlager herrschten mafiöse Zustände. Es gab einige wenige Produzenten, die den ganzen Kuchen unter sich aufteilten und die Bedingungen vorgaben. »Entweder du singst das, was wir haben wollen, oder du kannst dich schleichen«, sagten diese Leute zu Roy Black. Das hat ihn letztlich ins Grab getrieben. Über diese ganze Geschichte ist er nie wieder richtig glücklich geworden, hat Depressionen bekommen. Der Rest ist bekannt.

GIORGIO MORODER
»ZIGARETTEN & MÄDCHEN & WEIN«
AUS DEM ALBUM *GIORGIO'S MUSIC* (1973)

Giorgio brauchte damals einen Keyboarder und hatte von mir gehört. Ich galt in den Studios als eine Art Weirdo, der gleichzeitig das Mischpult bedient, mit der rechten Hand ein Streichorchester dirigiert und mit der linken Hand noch Keyboard spielt, das hat ihm gefallen. Er rief mich an und schlug ein konkretes Projekt vor, nämlich den Soundtrack für *Midnight Express*, unsere erste gemeinsame Arbeit.

DONNA SUMMER
»HOT STUFF«
AUS DEM ALBUM *BAD GIRLS* (1979)

In den frühen Münchner Tagen spielte ich abends in einem schwarzen GI-Club. Donna Summer war zeitgleich im Ensemble von *Hair*, das damals in München gastierte. Regelmäßig nach der Vorstellung kam die komplette Bagage zu uns in den Club, und Donna sang spontan ein paar Songs mit, ohne dass ich wusste, wer sie war. Später wurde ich nach Amerika eingeladen, um mit ihr zu arbeiten, und wir erkannten uns gleich wieder. Dadurch war der Bann gebrochen, und ich bekam den Folgeauftrag, *Bad Girls* mitgestalten zu dürfen. Da es sich um ein Doppelalbum handelte, brauchten Giorgio, ich und die anderen Produzenten eine Menge Material, und ich konnte viele Ideen unterbringen – so entstand dann »Hot Stuff«. Dadurch floss alles zusammen, was ich vorher gemacht hatte. Bald darauf haben wir zugeschaut, wie sie bei Tower Records am Sunset Strip in L.A. palettenweise die Donna-Summer-Platten reingefahren haben. Eine Katastrophe, dass es das nicht mehr gibt, das war der wichtigste Plattenladen der Stadt.

BLONDIE
»CALL ME«
AUS DEM SOUNDTRACK *AMERICAN GIGOLO* (1980)

Der wesentliche Unterschied zwischen einer Soundtrackproduktion und einer regulären Albumproduktion ist, dass der Künstler beim Soundtrack nicht unter Zugzwang steht, einen Hit liefern zu müssen. Im Zweifel ist das einfach nur *another song from another movie*, zumal er in einem völlig anderen Kontext steht als sein sonstiges Wirken. Auch bei Blondie hatte der Song zunächst überhaupt nichts mit ihrem eigentlichen Werk zu tun, wurde dann aber überraschend ihr größter Erfolg und katapultierte sie in ungeahnte Höhen. Dabei war die Produktion gar nicht so leicht: Der Blondie-Gitarrist Chris Stein hatte zwar gute Ideen, war im Studio aber nicht zu gebrauchen. Er konnte einfach nicht Gitarre spielen.

Wie konkret sind die Vorgaben seitens der Filmproduzenten und Regisseure bei solchen Projekten?
Sehr konkret. Der Song wird erst als Demo vorgestellt, und bereits dann wird entschieden, ob sie ihn grundsätzlich haben wollen. Erst danach wird der passende Interpret gesucht. Die Macher eines Films sind zwei oder drei Jahre mit einem solchen Projekt beschäftigt, während der Komponist nur in einer ganz kurzen Phase dazu kommt. Insofern ist das eine reine Auftragsarbeit, und man tritt zum Beispiel auch die kompletten Verlagsrechte an das Filmstudio ab. Da gibt es absolut keinen Spielraum.

HAROLD FALTERMEYER
»AXEL F«
VON DER SINGLE »AXEL F« (1984)

Nach »Rockit« von Herbie Hancock war »Axel F« über ein Jahr später der erste Instrumentaltitel, der sich wieder in den US-Top-40 etablieren konnte, übrigens die längste Pause zwischen zwei instrumentalen Titeln in der Geschichte der amerikanischen Charts. »Rockit« war schon eine gewisse Inspiration für mich, die Ästhetik der Halbtonschritte ist ähnlich wie bei »Axel F«. Hancock hat da hochinteressante Kombinationen gespielt, die es eigentlich in der instrumentalen Musik gar nicht gibt. Und »Axel F« ist hochkomplex, was man ebenfalls nicht auf Anhieb hört.

Dieser Titel aus dem Soundtrack zu *Beverly Hills Cop* war nicht nur in den Top 40, sondern sogar auf Platz eins der amerikanischen Charts. Insofern muss man »Axel F« als Ihre endgültige Emanzipation von Giorgio Moroder bezeichnen, dessen Erfüllungsgehilfe Sie über viele Jahre waren.
Das könnte man so sagen. Giorgio ist durchaus genial, was seine Ideen anbelangt, in gewisser Hinsicht aber auch ein bisschen unbeholfen. Er ist bestimmt kein großer Musiker. Insofern bestand meine Rolle zunächst vor allem darin, seine Ideen aufzugreifen, umzusetzen und ihm Tipps zu geben. Insgesamt war das eine sehr konstruktive und gute Zusammenarbeit, wir haben uns bestens verstanden. Irgendwann hat mir das aber nicht mehr gereicht, ich wollte meine eigenen Sachen machen und aus seinem Schatten treten. So kam es zwangsläufig zum Bruch. Später haben wir wieder wunderbar zusammengearbeitet, nicht zuletzt für den *Top-Gun*-Soundtrack. Bis zum heutigen Tag sind wir befreundet und treffen uns zum Essen, wenn ich mal in L.A. bin. Und natürlich haben wir gemeinsam um Donna Summer getrauert.

Gemeinsam mit Keith Forsey haben Sie nicht nur »Axel F«, sondern den gesamten Soundtrack für *Beverly Hills Cop* geschrieben und produziert. Wie sind Sie als jemand, der eher im Hintergrund agiert hat, mit dem für das Hollywood der damaligen Zeit typischen hedonistischen Lebenswandel umgegangen?
Keith Forsey und ich haben nichts ausgelassen. Allerdings bin ich nie untergegangen. Zunächst einmal bin ich von meiner Persönlichkeit her viel zu ausgeglichen, um diesbezüglich gefährdet zu sein. Und dann konnten wir in den ersten Jahren auch die *wild dogs* raushängen lassen, weil Giorgio die ganze Verantwortung auf sich nahm und wir nur dafür sorgen mussten, dass wir ordentlich spielen. Bei mir war die Party von einem Tag auf den anderen vorbei, als ich meinen ersten Film alleine gemacht habe und mit Jerry Bruckheimer direkt verhandeln musste. Da habe ich sehr schnell erkannt, dass einer meiner großen Vorteile eine gewisse deutsche Genauigkeit ist. Und dazu gehört, dass man bei der Arbeit einen klaren Kopf hat.

BOBBY WOMACK
»ACROSS 110TH STREET«

AUS DEM SOUNDTRACK *ACROSS 110TH STREET SOUNDTRACK* (1972)

Ich spiele Ihnen diesen Song nicht nur wegen Ihrer Leidenschaft für Soul vor, sondern auch, weil er in späteren Jahren durch den Einsatz in Quentin Tarantinos *Jackie Brown* ein Comeback erfuhr. Natürlich entkontextualisiert Tarantino bestehende Songs für seine Filme, während Sie Ihre Sachen stets selbst geschrieben haben. Vergleichbar ist aber trotzdem die wahnsinnig große Rolle, die Ihre Songs in diesen Filmen hatten, und wie sehr die Filme noch aus heutiger Sicht davon geprägt sind. Eine Kunst, die kaum noch praktiziert wird. Tarantino hält sie quasi im Alleingang hoch, der Soundtrack ist bei ihm beinahe ebenso wichtig wie der Film.

Was Sie da ansprechen, ist eine für mich sehr bedenkliche Entwicklung, die aber natürlich vom Zeitgeist bestimmt wird. Kürzlich habe ich an einem Projekt gearbeitet, bei dem gleich gesagt wurde, dass man die Melodien auf eine eigene Spur packen müsse, damit man sie im Zweifel später wegnehmen könne. So was hätte es früher überhaupt nicht gegeben. Das wäre ein unzumutbarer Eingriff in das Komponistenrecht gewesen, heute ist es aber gang und gäbe. Die großen Studios wollen keine Melodien mehr. Man spricht heute eher von Sounddesign als von Komposition. So wie alles in der Musik in Schleifen erfolgt, wird es sicher auch hier eine Renaissance geben. Aber momentan herrscht diesbezüglich eine Ebbe, die ich als bedrohlich empfinde.

ENNIO MORRICONE
»MAN WITH THE HARMONICA«

AUS DEM SOUNDTRACK *ONCE UPON A TIME IN THE WEST* (1968)

Wenn man über die großen Filmkomponisten spricht, muss man in jedem Fall zunächst Erich Wolfgang Korngold erwähnen, einen frühen Exilmusiker aus Deutschland, der lange sehr erfolgreich in Hollywood war und innovative, progressive Sachen geschrieben hat, beinahe auf einem Niveau mit Gustav Mahler. Der ganz große Amerikaner ist für mich Henry Mancini, der erste Freigeist, der plötzlich Cartoon und Jazz verbunden hat und fachlich herausragend war, ein Meilenstein. Ihnen allen überlegen ist aber dennoch Ennio Morricone. Niemandes Melodien sind mir so unter die Haut gegangen. Das ist das exakte Gegenteil von dem, was heute in der Filmmusik passiert. Wie er die Melodie in *Spiel mir das Lied vom Tod* immer wieder unterbricht, wie die Musik mit der Handlung korrespondiert, das ist schlicht und ergreifend genial und unerreicht.

PET SHOP BOYS
»SO HARD«

AUS DEM ALBUM *BEHAVIOUR* (1990)

Die Pet Shop Boys riefen eines Tages bei mir an und schlugen mir dieses Projekt vor. Ich fragte, warum sie das als fähige Produzenten ihrer eigenen Musik nicht einfach selbst machen würden. Sei meinten, sie würden mich dabei haben wollen, weil ich ihnen als Vintage-Synthesizer-Wizard viel voraus hätte. Das habe ich dann verstanden. *(lacht)* Konsequenterweise haben wir das Album durchgehend mit nativen Maschinen aufgenommen und auf die damals aufkommende Unsitte, mit Plug-ins zu arbeiten, verzichtet. Es war unglaublich interessant, mit zwei solchen Intellektuellen zu arbeiten, das war auf jeden Fall eine der schönsten Produktionen meines Lebens.

Machen Sie sich denn inzwischen den technischen Fortschritt zu eigen und nutzen moderne Aufnahmetechnik und Computer?

Manchmal geht es nicht anders. Diese Entwicklung ist Fluch und Segen zugleich. Man muss sich nicht mehr festlegen. Eine Produktion ist immer nur einen Klick entfernt, als würde man eine CD einlegen. Es spielt aber keine CD, sondern die einzelnen Teile und die Hallräume laufen parallel auf das Bit und den Byte genau. Wenn man viel zu tun hat und an mehreren Projekten gleichzeitig arbeitet, ist das ein Segen. Der Fluch ist, dass sich jeder dieses Zeug kaufen kann und somit über die gleichen Sounds verfügt. So können auch Möchtegernkomponisten Sachen zurechtzimmern, die zunächst gar nicht so schlecht klingen. Das verstopft die gesamte Datenlandschaft derart, dass ein ungeschultes Ohr kaum noch die Spreu vom Weizen trennen kann. Wir haben damals fünf bis sechs Stunden auf einen Sound hinprogrammiert. Das war im Prinzip Laborarbeit, man war der Musik sehr nahe. Eigentlich sollten wir im Studio weiße Kittel tragen wie George Martin, aber da haben wir uns erfolgreich geweigert.

BAYERNPOWER
»FUNKY COLD MEDINA (EIN BAYER IN NEW YORK)«

VON DER SINGLE »FUNKY COLD MEDINA (EIN BAYER IN NEW YORK)« (1989)

Ich wollte immer schon so ein rein bayerisches Ding machen. Auch wenn die Kooperation hier ein bisschen schief war, weil der Sänger die Rap-Parts nicht hinbekommen hat und ich das stattdessen machen musste. So eine Milli-Vanilli-Nummer wollte ich aber gar nicht erst aufkommen lassen. Was mir damals eigentlich vorschwebte, war so was, wie ich es zuletzt mit Wolfgang Fierek gemacht habe: eine bayerische Mundart-Produktion.

Ungefähr zu dieser Zeit sind Sie mit der Familie zurück in Ihre bayerische Heimat gezogen, ein ziemlicher Sprung von Beverly Hills.

Die Rückkehr nach Deutschland hatte vorwiegend private Gründe. Meine damalige Frau war schwanger. In dieser Situation entschieden wir uns dafür, zurückzugehen, weil ich wollte, dass die Kinder in Bayern aufwachsen. Schließlich weiß ich aus eigener Erfahrung, wie sehr dieser Märchenwald, aus dem ich komme, dazu beiträgt, einen gefestigten Menschen aus einem zu machen. Ich hatte ein bisschen Sorge, Beverly Hills mit diesen ganzen verzogenen Fratzen könne ein wenig produktives Umfeld für die Kinder sein. Einige verstehen das, andere bewerten es als verschrobene reaktionäre Haltung. Ich persönlich finde, ich hab das Richtige gemacht, und würde heute wieder so handeln.

FILM
LITERATUR
MODE

68 *TRUE DETECTIVE*
73 FILMKRITIKEN
74 BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN
76 KLEINE KULTURGESCHICHTE DES COMICS
79 FRANK BEHNKE
81 BUCHKRITIKEN
82 MODESTRECKE
92 MODEGESPRÄCH MIT MICHAEL SONTAG
116 DIE AZMARIS VON ADDIS ABEBA

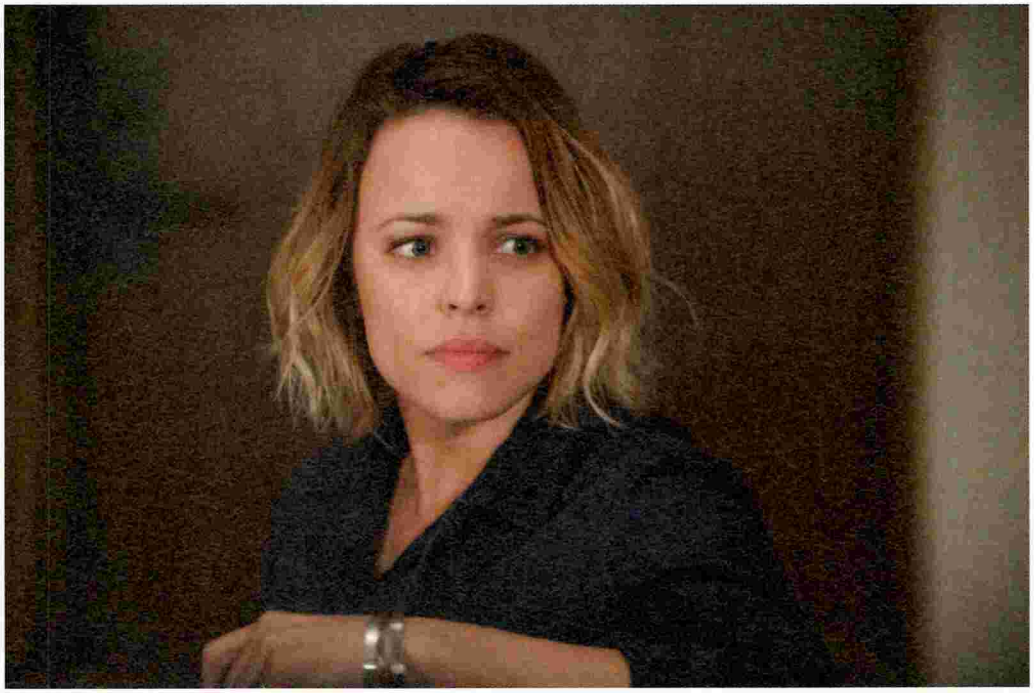
»DIE MODEINDUSTRIE KANN DOCH MACHEN, WAS SIE WILL.«

MICHAEL SONTAG S. 92

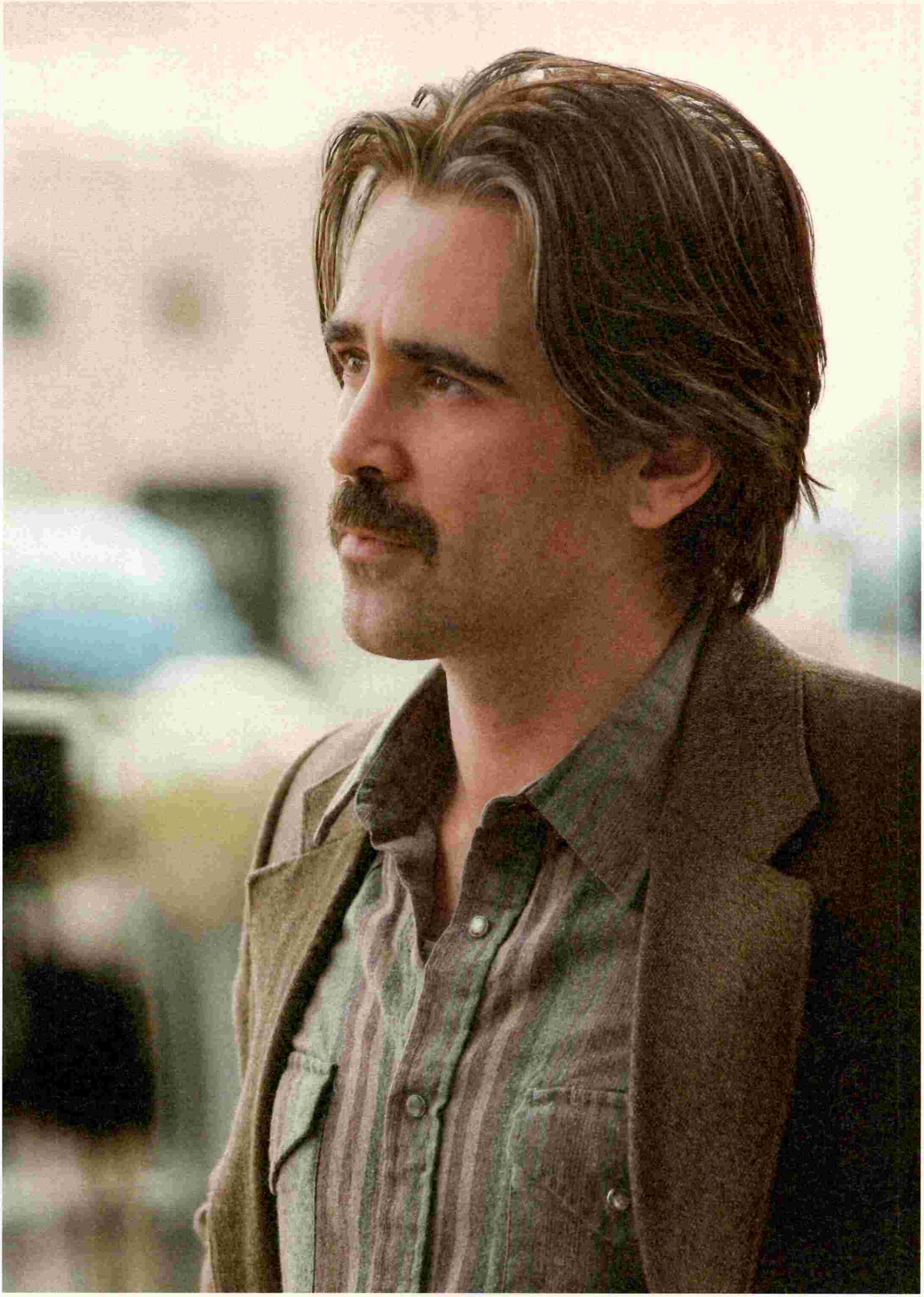
True Detective

Wenn der Moment zurückstarrt

Text Barbara Schweizerhof **Kaputte Typen, Südstaatendekadenz ohne Ende und jede Menge schnoddrige Lektionen in Nihilismus. Die TV-Serie *True Detective* kam mit ihrer ersten Staffel so hartgesotten daher wie eine Nietzsche-Gesamtausgabe und wurde auf Anhieb zum Neo-Noir-Klassiker. Jetzt ist alles neu: Personal, Schauplatz, Regie – und man will erst recht wissen, wie es in Staffel zwei weitergeht. Moloch und Dschungel werden nahtlos miteinander verbunden, die Serie wird zum Medium einer Krise der Männlichkeit. Und zum Podium für weibliche Sprücheklopferei.**



Punchlines und Nehmerqualitäten:
Rachel McAdams als Detective Ani Bezzerides



Hinterher ist man immer schlauer. Nirgends trifft dieser harmlose Spruch so zu wie auf TV-Serien. Und damit sind weniger die obligatorischen *plot twists* gemeint als vielmehr etwas Größeres, Umfassenderes, das deshalb schwerer zu greifen ist. Sicher, die erste Antwort auf die Frage, warum eine Serie süchtig macht, lautet stets: weil man wissen will, wie es weitergeht. Vor allem bei Krimiserien: Der Fall soll aufgeklärt, der Schuldige enttarnt, der Mörder bestraft werden. Wobei die Serien am stärksten süchtig machen, die diese Auflösung am längsten und möglichst kunstvoll hinauszögern. Der naheliegendste und auch abgeschmackteste Vergleich ist der mit der vorherrschenden Vorstellung von gutem Sex. Aber einmal mehr erweist sich da die Metapher als Pseudoevidenz, ist schlüssiger als das Phänomen, das man zu begreifen sucht. Man kann nicht mit zotigem Augenzwinkern das Wesen der Erotik erklären.

auf den Lippen besaß eine Schockwirkung, die fast mehr noch als der Mordfall in den Bann zog. Und was hatte es mit dem grünohrigen Spaghettimonster auf sich? Und mit dem »Yellow King«?

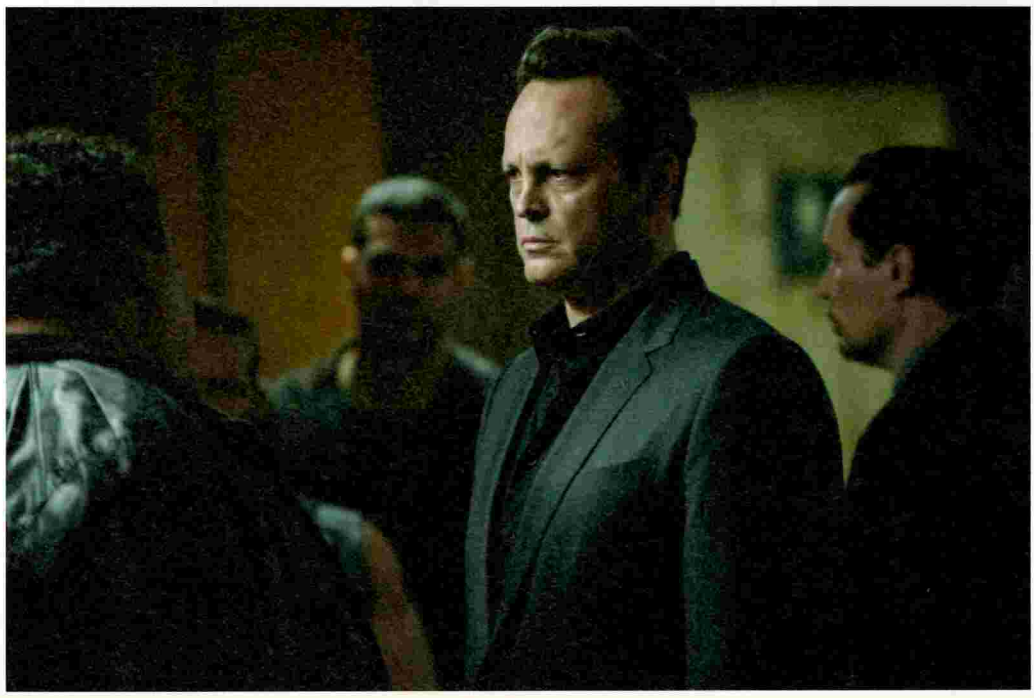
Hinterher, nach Episode acht, war man in der Tat schlauer, wenn auch anders als gedacht. An der eigenen Zufriedenheit oder Unzufriedenheit mit dem Finale zeigte sich, was den Suchtcharakter der Serie ausmacht. Es waren eben nicht die Raffinessen des Plots mit seiner Drei-Stufen-Zeitstruktur und den erzählerischen Ellipsen, es war nicht das Bizarre der Mordtaten und vermuteten Gesellschaftsverschwörungen. Nein, die Entzugserscheinungen nach Staffelende hatten mit anderen Dingen zu tun. Etwa mit der Sumpflandschaft der Louisiana-Bayous, die Cary Fukunaga, der als Ausnahme zum Usus im Serien-Business bei allen acht Folgen Regie führte, so atmosphärisch dicht inszenierte; mit diesem

Viel wichtiger als das, was getan wird, ist im Noir oft das, was gesagt wird.

Die HBO-Serie *True Detective* wurde letztes Jahr mit ihrer ersten Staffel zum *instant hit*, weil man wissen wollte, wer das Opfer aus der ersten Folge, die junge Prostituierte Dora Lange, umgebracht und ihren nackten toten Körper so vermeintlich vielsagend inszeniert hinterlassen hatte. Die Spannung wuchs, die mysteriösen Entführungsfälle häuften sich. Hinzu kam der erzählerische Sprung in eine Zeitebene 17 Jahre später, der seine eigenen Rätsel mit sich brachte. Dass Woody Harrelsons Figur des bodenständigen Polizisten Marty Hart weniger Haare auf dem Kopf hatte, ging als simpler Alterungsprozess durch, aber die Verwandlung von Matthew McConaugheys Rustin Cohle vom vormaligen properen Arbeitstier zum ausgemergelten, schnauzbärtigen Langhaarfreak mit nietzscheanisch-nihilistischen Sprüchen

southern gothic, in dem sich ökonomischer Niedergang, Hinterwäldlertum und Voodoo-Zauber mischten. Sie hatten mit den so einprägsamen wie opaken Sprüchen von Cohle zu tun: »I don't sleep, I just dream.« Oder: »This place is like somebody's memory of a town, and the memory is fading.« Und, natürlich: »Time is a flat circle.«

Vor allem aber hatten die Entzugserscheinungen zu tun mit der seltsamen unebenen Kameraderie zwischen Cohle und Hart. Es war egal, worüber die beiden redeten, es war egal, dass der eine den anderen kaum je verstand. Die ironiefreien und doch nicht unwitzigen Geplänkel, wenn sie miteinander im Auto durch Louisiana fuhren und über den Zustand der Welt um sich herum philosophierten, waren angenehm anders als in den üblichen Buddy-Movies. Sie



Leere Blicke, halbleere Flasche: Vince Vaughn als Ex-Gangster Frank Semyon (l.) und Colin Farrell als Detective Ray Velcoro

besaßen etwas Zwingendes und Betörendes. Die wachsende Fangemeinde parodierte sie tausendfach, in allen denkbaren Fan-Fiction-Formen und -Formaten. Aber geheimnisvollerweise beschädigten diese scherzhaften Weiterdichtungen nichts. Im Gegenteil: Man konnte über die Satire lachen und den Ernst des Originals umso mehr genießen.

Dass den Verfallenen und süchtig Gewordenen mit der zweiten Staffel nun nicht unbedingt geholfen werden konnte, war im Grunde schon klar, als angekündigt wurde, dass *True Detective* als Anthologieserie fortgeführt würde. Komplett neues Personal, neue Schauplätze, neue Regisseure – wie sollte das als auch nur annähernd ähnlich wirkende Ersatzdroge taugen? Wieder gilt: Erst hinterher ist man schlauer. Unabhängig davon, wie zufrieden oder unzufrieden die Fans oder die neuen Zuseher nach der zweiten Staffel sind, klärt sich der Blick auf das, was das Besondere der Serie und die Handschrift ihres Schöpfers Nic Pizzolatto ausmacht. Es ist dem in Louisiana geborenen und in Kalifornien lebenden Autor gelungen, mit *True Detective* das altmodische, zu Tode kopierte Konzept der *hardboiled* Krimiliteratur und des Film Noir wiederzubeleben – als *modern TV-noir*, wenn man so will.

Schon in der ersten Staffel waren alle Elemente versammelt: das existenzielle *wisecracking* zwischen McConaughey und Harrelson, die wirre Handlung, in der Verschwörungen, Verbrechen und Korruption bis in hohe Kreise immer nur angedeutet wurden, die explosionsartig aufbrechende Gewalt und vor allem eine hohe Dosis an taff auftretender und taff kommentierender Männlichkeit.

Die neue Staffel hat all das und noch viel mehr: mehr Figuren, mehr Sprücheklopferei (zu allem von E-Zigaretten über Kindheitserinnerungen bis zu Zahnersatz), eine noch unübersichtlichere Handlung und mit der weitläufigen Gegend rund um Los Angeles einen Schauplatz, der als Heimstatt von Philip Marlowe bis zu Roman Polanskis *Chinatown* bestens etabliert ist im Genre des *California noir*. Was die zweite Staffel nicht mehr hat, ist der in der ersten noch ungebrochene Gegensatz zwischen auf beiden Seiten von Gut und Böse aktiven Männern einerseits und passiven weiblichen Opfern und Begleiterinnen andererseits. In der zweiten Staffel entblößt Pizzolatto seinen TV-Noir als Medium der Männlichkeitskrise – und fügt damit dem überkommenen literarischen Konzept eine vielleicht oberflächlich weniger befriedigende, aber in jedem Fall interessante Facette hinzu.

Nicht nur ist das Mordopfer im Zentrum diesmal ein Mann, überhaupt ringen sämtliche männlichen Figuren auf eine Weise mit ihrer Identität, wie es Cohle und Hart in all ihren gemeinsamen und getrennten 17 Jahren nicht erleben mussten. Da gibt es den von Vince Vaughn verkörperten Exverbrecher Frank Semyon, der auf dem Weg durch die Institutionen ins legale Betrugswesen strauchelt, während er, von Kindheitstraumata geplagt, auch noch versucht, rechtzeitig zur Samenspende zwecks In-vitro-Fertilisation anzutreten. Da gibt es den Verkehrspolizisten und Exsoldaten Paul Woodrugh (Taylor Kitsch), der von der eigenen Mutter übergriffig betatscht wird, bei der Freundin Viagra braucht und sich selbst für seine homosexuellen Neigungen verachtet. Und es gibt Colin Farrells Ermittler Ray Velcoro: ein innerlich verwahrloster Trinker, der seinem Sohn ein guter Vater sein will, aber außer Gewalt keine Lebensstrategie parat hat.

Sie haben gemeinsam, dass ihnen die *Hardboiled*-Haltung – die Affektbeherrschung angesichts unübersichtlicher Zustände, das allseits Cool- und Unberührt-Bleiben – nicht

mehr recht gelingen will. Und doch üben sie sich noch in der ultimativen *Hardboiled*-Strategie: die eigene Überlegenheit dadurch zeigen, dass man einstecken kann, um das Gegenüber dann damit zu demütigen, dass er das letzte Wort behält. Denn viel wichtiger als das, was getan wird, ist im Noir oft das, was gesagt wird.

Die größte Innovation von Pizzolattos zweiter *True-Detective*-Staffel ist die von Rachel McAdams gespielte Figur der Polizistin Ani Bezzerides. Auch sie wurde vom Drehbuch mit einprägsamen Kindheitserlebnissen, einschlägiger Beziehungsunfähigkeit und Konflikten mit Vorgesetzten und Verwandten versorgt. Schon darin erreicht Bezzerides eine größere Gleichbehandlung, als sie den meisten aktiven Ermittlerinnen zukommt. Vor allem aber darf sie auch Sprüche klopfen. Einprägsame, schräge, typische Nic-Pizzolatto-Sprüche: »Those moments, they stare back at you. You don't remember them, they remember you.«

Natürlich ist Ani Bezzerides nicht die erste hartgesottene Frau des TV-Krimis. Gillian Anderson, gewissermaßen schon in den Neunzigerjahren in *Akte X* eine Vorläuferin, spielt in der britischen Serie *The Fall* eine eisige, sich ihres Sex-Appeals sehr sichere Polizistin, die einem Serienkiller auf die Spur kommt. Die Dänin Sofie Gråbøl hat als Sarah Lund in *Forbrydelsen*, dem dänischen Vorbild für *The Killing*, und zuletzt als Bürgermeisterin in der britischen Koproduktion *Fortitude* ihre spezielle Kombination von Härte und erwachsener Weiblichkeit ausgestellt – ähnlich wie Mireille Enos in der US-amerikanischen Adaption von *The Killing* als Sarah Linden.

Keine der drei gibt jedoch ein den männlichen Noir-Vorbildern so ebenbürtiges Bild ab wie McAdams als Bezzerides mit ihrer Kombination von markanten Einzeilern und physischer Gewaltbereitschaft. Gerade weil sie sich in der neuen *True-Detective*-Staffel der unterschiedlichen Voraussetzungen von Mann und Frau im Polizeiberuf wohl bewusst ist. »The fundamental difference between the sexes is that one of them can kill the other with their bare hands«, erklärt sie ihrem Kollegen Velcoro, als der fragt, warum sie so viele Messer mit sich führe. (Bezeichnenderweise bekommt Velcoro aber doch die noch bessere Replik: »I support feminism. Mainly by having body image issues.«)

Um sich den Unterschied zwischen *old-school California noir* und Pizzolattos gewagtem Neo-*Hardboiled* vor Augen zu führen, reicht es, *True Detective* etwa mit der neuen, von Amazon produzierten Serie *Bosch* zu vergleichen. Entstanden nach einer Vorlage des US-amerikanischen Krimiautors Michael Connelly, spielt darin Titus Welliver die von Connelly Anfang der Neunzigerjahre kreierte Figur des Harry Bosch, einen L.A.-Polizisten alter Schule: verschlossen, eigenbrötlerisch, schnell am Abzug und im ständigen Clinch mit seinen Vorgesetzten. Welliver, mit Rollen in *Lost*, *The Good Wife* oder *Sons Of Anarchy* bislang eher als Charakterdarsteller aus der zweiten Reihe bekannt, verleiht seiner Figur bei aller Hartgesottenheit eine überraschende Wärme und feine Spuren von Empfindsamkeit.

Auch die Inszenierung des Schauplatzes Los Angeles folgt zu Beginn der vielversprechenden Tradition des Noir, wenn die sonnenverwöhnte Stadt der Ambitionen als Ort voll gestrandeter und schräger Existenzen die dunkle Seite des offensichtlich gescheiterten Amerikanischen Traums abbildet. Doch im Laufe der zehn Episoden der ersten Staffel erweist sich die Handlung von *Bosch* als enttäuschend übersichtlich und nachvollziehbar. Man vermisst das Rätsel, das Mysterium, die große Verschwörung im Hintergrund. Man vermisst auch Figuren, die mit Doppelbödigkeit überraschen, denen man mehr zutraut, als nur Markierungen auf dem Weg zur Lösung eines Kriminalfalls zu sein. Man vermisst aber vor allem eine Attitüde, die für sich steht und sich nicht in der üblichen Fallgeschichte eines aufgeklärten Mords auflöst.

All das besitzt *True Detective* auch in der zweiten Staffel in Überfülle. Haltung, Attitüde und die entsprechenden Ansagen dazu: zum Mordfall im Speziellen und zur Lage der Stadt oder des Landes im Allgemeinen. Darüber verfügen nicht nur die vier Hauptcharaktere, sondern nahezu jede der Randfiguren, selbst wenn sie nur für ein Verhör in den Blick rücken. Philosophisches (»We get the world that we deserve«) wird abgelöst von Raunen (»Some people can't handle the deep trip«) und simplen Wahrheiten (»Nobody gets rich on their own money«).

Man kann nicht mit zotigem Augenzwinkern das Wesen der Erotik erklären.

Wie schon in der ersten Staffel ergeben nicht alle geheimnisvoll ausgelegten Spuren Sinn. Damit bewegt sich Pizzolatto schließlich in bester Noir-Tradition. Auch der Plot von *Der Malteser Falke* lässt sich nicht völlig schlüssig nacherzählen, geschweige denn der von Raymond Chandlers erstem Marlowe-Roman *The Big Sleep* und seinen Verfilmungen. Willentlich begibt man sich als Zuschauer ein weiteres Mal auf Holzwege und ist bereit, Geheimnisse zu sehen, Verschwörungen und Zusammenhänge zu entdecken, wo vielleicht gar keine sind. Die Belohnung solcher Mühen liegt in der einmaligen Atmosphäre, die die Serie schafft. Hier von »nichts ist, wie es scheint« zu sprechen, ist zugleich Unter- wie Übertreibung. Nichts ist subtil, aber alles im Verborgenen. Großstädtische Dekadenz und archaischer Dschungel gehen nahtlos ineinander über. Jeder ist korrupt – ein guter Maßstab für Menschlichkeit.

In einer Traumsequenz fragt der Träumende, wo er sei. Und bekommt zur Antwort: »How should I know, you were here first.« Ungefähr so fühlt man sich als Zuschauer in Nic Pizzolattos moderner Noir-Vision.

TRUE DETECTIVE
USA 2015
IDEE & BUCH: NIC PIZZOLATTO
MIT COLIN FARRELL, RACHEL MCADAMS, VINCE VAUGHN, TAYLOR KITSCH U. A.
PARALLEL ZUR US-AUSSTRAHLUNG IM ORIGINAL AUF SKY GO,
AB 17.9. AUF SKY ATLANTIC HD

Filmkritiken

SELECTED WORKS 1996–2014

USA, UK 1996-2014
REGIE: BILL MORRISON

1895, wenige Tage nach der Geburt des Kinematografen, soll Louis Lumière gesagt haben: Das Kino ist eine Erfindung ohne Zukunft. Godard liebte dieses auf den ersten Blick widersinnige Zitat so sehr, dass er es in *Le Mépris* gleich mehrfach im Bildhintergrund als Transparent platzierte. Für Filmemacher auf dem Höhepunkt der Moderne konnte Lumières Prognose bloß bedeuten: Natürlich hat das Kino eine Zukunft, aber nur, wenn wir es mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln radikal dekonstruieren. Heute sehen wir das notgedrungen anders. Die digitale Revolution hat unser Verständnis der Essenz des Kinos nachhaltig in Frage gestellt. Weder der indexikalische Realitätsbezug des Filmbildes als Dokument *genau so* abgelaufener Zeit, noch die materielle Existenz des Films als Zelluloidobjekt haben Bestand.

Der New Yorker Avantgardefilmemacher Bill Morrison nähert sich dem Ende des Kinos nicht als philosophischer Figur oder durch postmodernes Referenzgeplänkel, sondern in Form einer objektorientierten Hauntology. Morrisons spekulativer Surrealismus verfolgt das physische Leben von Filmen in ihrem untoten Stadium und manipuliert es weiter. Wie in seinem bekanntestem Film, der *Found-footage*-Sinfonie *Decasia* (2002), rekombiniert er meist zerfallendes Nitratfilmmaterial aus Archiven auf der ganzen Welt.

Das ist Kino auf Acid im doppelten Sinne: Der Dekompositionsprozess setzt amöbenhafte Bläschen, psychedelische Farbschlieren, hypnotische Solarisationseffekte und über das Bild wandernde Lichtexplosionen frei, die aussehen, als hätte Stan Brakhage unter Aufsicht mexikanischer Narco-Kartelle in der Säurewanne Filmgeschichte betrieben. Zwar zerstört die Alterung des Filmmaterials die räumliche Tiefe der Bilder, zugleich liefert sie sichtbare Spuren des Verfließens von Zeit und bewahrt – im Modus des Verlusts – eine der vornehmsten Funktionen des Kinos. Das British Film Institute veröffentlicht nun eine beeindruckende Dreifach-Blu-Ray-Box, die neben *Decasia* und unzähligen Kurzfilmen auch die Langfilme *The Great Flood* (2013) und *Spark Of Being* (2010) enthält. Ersterer widmet sich der Mississippiflut im Jahr 1927, Letzterer erzählt den Frankenstein-Mythos nach – und ersetzt die Leichenteile durch Filmschnipsel, die ihre beste Zeit bereits hinter sich haben.

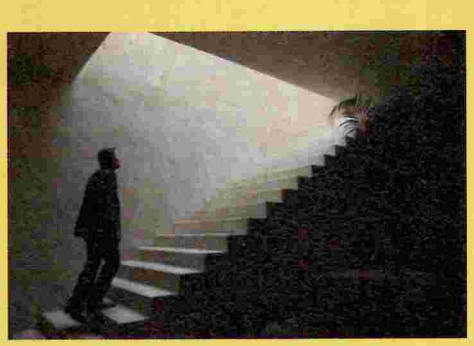
Tobias Nagl

KNIGHT OF CUPS

USA 2015
REGIE: TERRENCE MALICK
MIT CHRISTIAN BALE, CATE BLANCHETT, NATALIE PORTMAN U. A.

Terrence Malicks Filme bilden in ihrer Gesamtheit eine transzendentale Kartografie und Chronik Amerikas: von den Abgründen und Oasen der ländlichen USA (*Badlands*, *Days Of Heaven*) bis zur familiären Suburbia und kühlen Hochhausschluchten (*The Tree Of Life*), vom blutigen Beginn der weißen Besiedelung des Kontinents (*The New World*) bis zur Geburt des »neuen« Amerikas im Zweiten Weltkrieg (*The Thin Red Line*). So ist es nur konsequent, dass sich Malick mit *Knight Of Cups* nun dem Ort widmet, der wie kein anderer amerikanisches Bewusstsein in die Welt sendet: Hollywood. Andererseits darf man sich auch wundern: Was will der das einfache, erdige Amerika liebende Regisseur in der Hauptstadt der glitzernden Oberflächen?

Er will, wie schon im Vorgänger *To The Wonder*, das geistige Leben eines Mannes erforschen und in gewohnt ausschweifender Virtuosität zu den großen Konstanten menschlichen Lebens vordringen. Zum ersten Mal scheitert Malick an diesem Vorhaben. Die Kombination aus metaphysischer



Collage und profanem Hollywood-Lifestyle führt nicht zu einem Aha-Erlebnis, sondern endet beinahe in der Selbstparodie. Das liegt vor allem an Rick, dem von Christian Bale verkörperten Protagonisten. Er soll ein erfolgreicher Drehbuchautor sein, man sieht ihn jedoch kein einziges Mal schreiben. Stattdessen erkundet der Film Ricks verflossene Liebschaften, das zerrüttete Verhältnis zu seinem Vater und sein verträumtes Driften durch Los Angeles.

Ohne Zweifel ist Malick mit diesem Bildertaumel erneut ein visuelles Meisterstück gelungen. Bedanken kann er sich dafür beim Kameravirtuosen Emmanuel Lubezki und den vier (!) Cuttern. Perfekt inszenierte Tableaus wie in *The Tree Of Life* sind trotz überwältigender Opulenz nur selten zu finden. Ausnahme ist eine bizarre Partyszene inklusive Antonio-Banderas-Cameo, in der Malick mit ungewohntem Humor die exzentrischen Launen des Hollywood-Volks persifliert.

Tim Lindemann

MAIDAN

NIEDERLANDE, UKRAINE 2014
REGIE: SERGEI LOZNITSA

Im Winter 2013/14 richtet der ukrainische Regisseur Sergei Loznitsa seine Kamera auf den Kiewer Unabhängigkeitsplatz, Schauplatz des Aufstands gegen das Regime Janukowytsch. Distanzen und Perspektiven wechseln, nicht aber das Konzept langer, statischer Tableaus, die das Bild in parallele, gleichwertige Aktionsräume organisieren. Nur einmal wird das visuelle Konzept unfreiwillig suspendiert, als der distanzierte Beobachter in einen Tränengasnebel gerät und uns durch taumelnde Kamerabewegungen und heftiges Husten daran erinnert, dass er auch einen Körper hat.

Eine typische, das heißt vielschichtige Einstellung in *Maidan* sieht so aus: Im Hintergrund wird auf einer Bühne eine Rede gehalten, am Rand der Kadrage rührt jemand in einem Suppenkessel, im Vordergrund gehen Menschen an der Kamera vorbei, über das ganze Bild verteilt stehen, sitzen, liegen oder laufen Demonstranten in dicken Jacken und Mützen (später: mit Bauhelmen, Schutzschildern, Gasmasken). Allmählich verändert die Masse ihren Aggregatzustand. Das anfangs überwiegend statische, zusammenhängende Gebilde mobilisiert und zerstreut sich, friedliche Zusammenkünfte mit einem wolkigen Gemisch aus nationalreligiösem Pathos und Folklore weichen blutigen Kämpfen gegen das konkrete Gegenüber des hochgerüsteten Polizeiapparats. Gegen Ende dominieren düstere Gefechtspanoramen: Feuerherde und schwarze Rauchwolken, fliegende Pflastersteine, Menschen rennen und gehen in Deckung, Verletzte werden auf Bahren durchs Bild getragen, bald darauf: ein Sarg.

Auf verblüffend evidente Weise zeigt Loznitsa, wie die Revolution buchstäblich eine Demonstration von Bewegung ist: Bewegung von Menschen in verschiedenste Richtungen, Bewegung von Material (Sandwiches, Sandsäcken, Autoreifen). *Maidan* ist die bildpolitisch kluge Chronik eines Umsturzes und erzählt nicht zuletzt eine Gegengeschichte zum Personalisierungskult des Historienfilms. Auch wenn die Gesänge am Schluss dem Heldentod gelten, Protagonist in *Maidan* ist allein die widerständige Masse.

Esther Buss

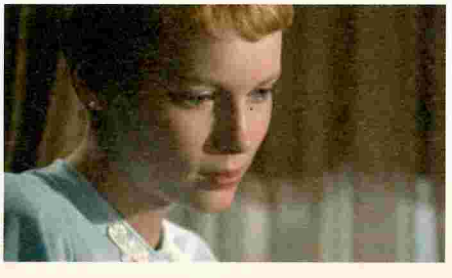
Rosemary's Baby

ROMAN POLANSKI
1968

Rosemary betritt eine dunkle Wohnung, Küchenmesser in der Hand. Sie sieht ein Gemälde mit brennender Kirche an der Wand, einen Abstellraum, darin Putzkübel, Besen, Staubtücher. Im hellen Wohnzimmer sind ältere Leute in Kleinbürgerfestkleidung um eine schwarze Wiege mit umgedrehtem Kruzifix als Spielbehang versammelt. Der Anblick des Babys in der Wiege entsetzt Rosemary: »What have you done to his eyes?« »He has his father's eyes«, sagt der Anführer der Runde. Satan sei der Vater, das Baby werde die Welt regieren. Man ruft: »Hail Satan!« Rosemarys verzweifeltes Gesicht überblendet kurz in eine gelbäugige Fratze. Sie weint, ein Japaner grinst und knipst. Ihr Ehemann versucht eine Rechtfertigung: »We're getting so much in return, Ro.« Sie spuckt ihn an. »Aren't you his mother?«, fragt der Anführer. Unter den ergriffenen Blicken der Versammlung willigt Rosemary ein, das schreiende Baby in der Wiege zu schaukeln. Ein Wiegenlied leitet den Abspann ein.

Text Drehli Robnik

Ending by surrendering: Es endet im Aufgeben, im Sich-Fügen. Das gilt für *Rosemary's Baby* wie auch für Roman Polanskis andere zitierfreudige Paranoia-Thriller-Klassiker, die unbehagliches Eingerichtet-Sein in urbanen Räumen und undurchschaubaren Machtverhältnissen beschwören. Am Ende von *Chinatown* (1974) muss Jack Nicholson, als Detektiv Jake Gittes die Verkörperung des *Can-do*-Ethos, einsehen, dass er gegen die konspirative Bodenspekulation eines sich obszön alles nehmenden Stadtpatriarchen nichts ausrichten kann: »Forget it, Jake. It's Chinatown.« Am Ende von *The Tenant* (1976) macht die Titelfigur (gespielt von Polanski) der verschworenen Hausgemeinschaft die Freude, sich auszulöschen und ihren Platz im Bett und Bandagenkorsett einer Frau im Koma



einzunehmen. Jedes Mal ist die Hauptfigur umringt von einer gaffenden Gruppe in Weitwinkeloptik – so auch Rosemary, als sie ihren Platz einnimmt an der Wiege ihres und Satans Sohnes und in einer Mutterrolle, die sich als gänzlich aufgezwungen erweist. Das »Aren't you his mother?« von Satanist Steven Marcato klingt wie das »Forget it, Jake«: Füg dich an deinen Platz!

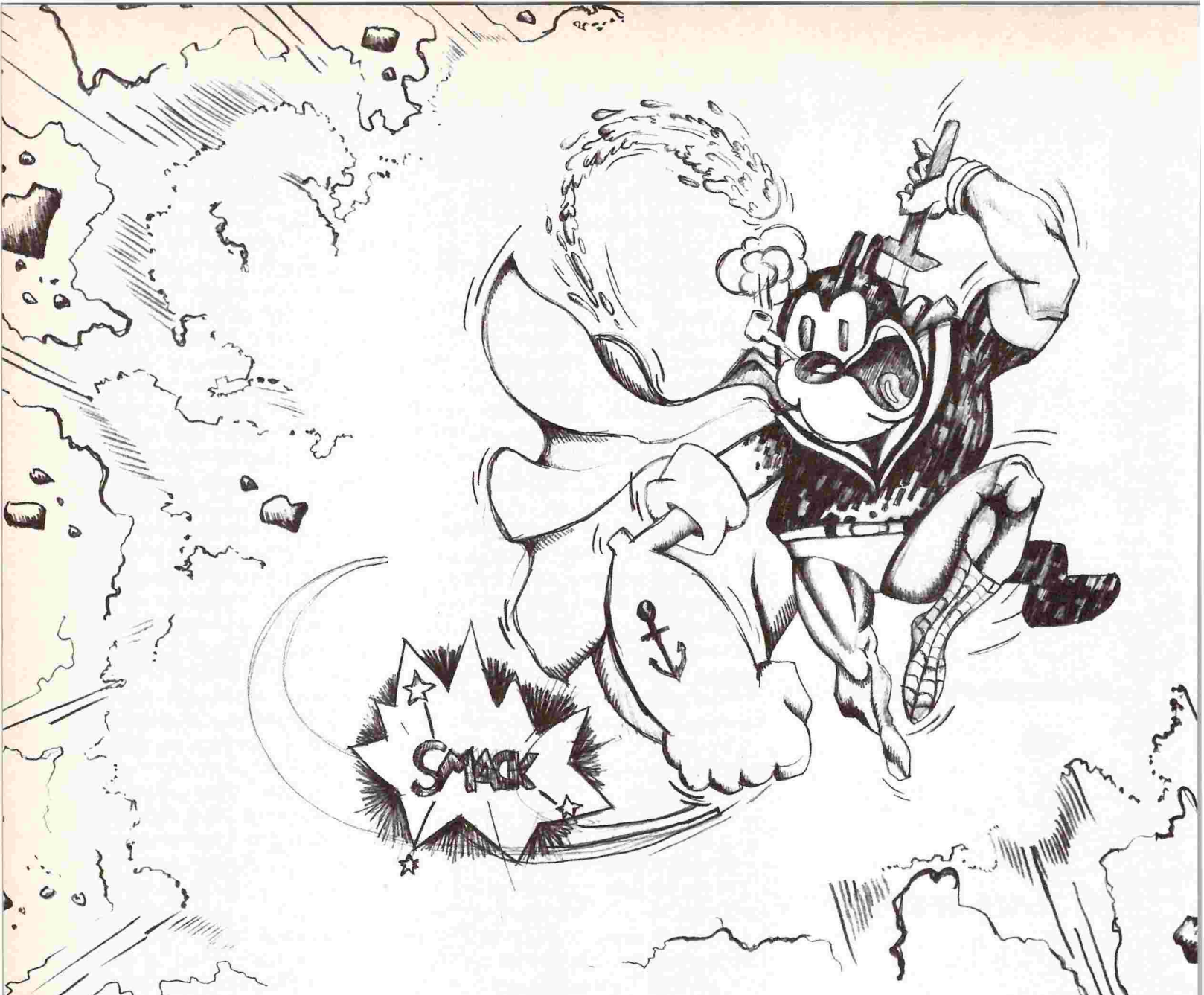
Das Tolle an *Rosemary's Baby*: Das Ausmalen finalen Erlahmens von Widerstandsgeist im Konformismus greift nicht wie in *Chinatown* auf ein orientalisierendes Vergleichsbild von Subordination zurück; es kehrt nicht wie *The Tenant* die Dämonie an der Spießergemeinschaft hervor, sondern verfährt auch umgekehrt. Zwar blitzt auch hier Orientalismus auf – grinsender Japaner mit Fotoapparat, ein Asienstereotyp der Nachkriegsjahrzehnte –, aber der Akzent liegt auf einem Klassenhabitus: Was sich hier in muffig dekorierter Wohnung, mit leerem Geplauder und öden Routinen zum Satanismus versammelt, ist Kleinbürgertum. Zur Filmmitte feiert der Teufelsanbetungsverein Silvester, den Anbruch des Jahres 1966 (»The year one!«), mit Hütchen und Krönchen wie ein Wirtschaftswunderfirmenfest mit Heinz Erhardt. Das geht bis ins Detail: In der finalen Szene sieht Rosemary erst das Kitschgemälde mit der brennenden Kirche, dann daneben die Besenkammer mit Putzutensilien; als sie ihr Messer fallenlässt, bleibt es im Wohnzimmerparkett stecken, die Hausherrin zieht es heraus und fährt in besorgter Kleinbürgergeste (Putzfimmel-Pathosformel) mit dem Finger über die Schadstelle im Holz.

So totalisiert sich das Polanski-typische Bild konspirativer Unentrinnbarkeit (siehe auch *Frantic*, *The Ghost Writer* oder den undurchsichtigen Nazi-Mordplan in *The Pianist*): Die alles einwebende Macht geht nicht vom Satanismus aus, sondern vom Spießertum. Nicht einmal die Wiedergeburt Satans kann diesen Habitus überwinden. Kreise schließen sich: Ein Fortpflanzungsritual mit Blitzüberblendung von Teufelsaugen wiederholt sich (erstmals gezeigt im gruseligen Nicht-Traum vom Sex mit Satan), der Zyklus der Familientradition geht weiter, alte (Zieh-)Mütter übergeben an junge.

Aber ist hier alles Zyklus? Also Verfallenheit an naturhafte Zeit, ultimativ verkörpert in der zunehmend als Opfer erlebten Schwangerschaft und der (in Hollywood 1968 ungewöhnlichen) Thematisierung des Menstruationszyklus? Wie kommt eine andere »Prägnanz« ins Spiel? Zum einen über die Auflösung von Stammbaum und Identität in Schrift, am deutlichsten in der Scrabble-Szene, als Rosemary den Satanisten *Steven Marcato* als ihren Nachbar *Roman Castevet* entziffert. In letzterem Namen wird Hauptdarsteller John Cassavetes mit Regisseur Roman Polanski fusioniert, der sich seinerseits in Ro(se)ma(ry), kurz »Ro«, projiziert. Unheimliche Parallelen zum Ritualmord an Polanskis hochschwangerer Frau, der Schauspielerin Sharon Tate, durch die hippiesatanistische Manson Family im Jahr nach *Rosemary's Baby* bieten weitere historische Verbindungslinien: zur Sozialgeschichte einer Gegenkultur, die ins Destruktiv-Psychotische kippt.

Hippieliebe gegen Satanistengewalt – die Konstellation ist in *Rosemary's Baby* präfiguriert. *Mia And Roman*, eine während der Dreharbeiten entstandene Dokumentation, präsentierte den Film als das *love child* der spirituellen Zusammenarbeit des langhaarigen, kiffenden Regisseurs, der Hippies lobt, mit Schauspielerin Mia Farrow, die während des Drehs Indien bereist, sich vom Patriarchengatten Frank Sinatra trennt, Blümchen malt und im Interview über Polanski sagt: »We groove together.« Aber: Es sind eben nicht Teufelszieheltern, die Blumenkindern ans Eingemachte gehen – die sind ja selbst nur satanisch verkleidete Spießer. Die kulturellen Folgen des Hippie-Lifestyles gehen bereits im Kleinbürgertum auf. *Rosemary's Baby* zeigt das in all dem gesundheitsbesorgten Reden von Zen-Diät und frischem Kräutersaft statt Schulmedizin. Oder im Habitus von Rosemarys Ehemann, der immer kreativkarrieregeiler und autoritärer wird und doch sein poppiges Reden und bubenhaftes Grinsen beibehält. Insofern ist dieser Film über die Geburt von Satans Sohn auch ein Stück Diagnostik der Urgeschichte einer selbstgärtnernden Hipness und Streberboheme, hinter deren dünnen Fassaden ein antifeministisches Neo-Biedermeier seine Lieder singt.

ROSEMARY'S BABY
USA 1968
REGIE: ROMAN POLANSKI
MIT MIA FARROW, JOHN CASSAVETES, RUTH GORDON, SIDNEY BLACKMER U. A.



Paranoide Sprechblasen

Kleine Kulturgeschichte des Comics

Text Georg Seeßlen **Comics sind die anarchischste aller Literaturformen, die immer wieder erfolgreich Zähmungsversuchen des Bürgertums getrotzt hat. Die sprechenden Bilder sind und waren zudem ein Ausdruck des jeweils herrschenden Zeitgeists, abstrahierte Realität und Spiegel der Gesellschaft in einem. Wichtig sind sie sowieso: Die paranoide Welt ist ohne Comics nicht auszuhalten.**

Als David Bowie noch ein dandyhafter Post-Kinks-Folk- und Pubsänger werden wollte, erzählte er in einem seiner Songs vom unbotmäßigen Onkel Arthur, dessen Außenseiter- und Philosophenstatus durch eine schlichte Liedzeile bestätigt wurde: »Uncle Arthur still reads comics.« Wer erwachsen geworden ist, irgendwie, und immer noch Comics liest, ist entweder kindisch, ein Nerd – oder paranoid. Oder er ist einer wie Onkel Arthur, den David Bowie zum Glück nie vollkommen überschminkt hat.

Comics sind widerspenstig, so fängt das an. Die Geschichte der Comics ist die Geschichte ihrer vergeblichen Zähmung. Genauer gesagt: Alle Zähmungsversuche haben immer wieder nur neue Schübe der Paranoia oder der Rebellion hervorgebracht, wie man es nimmt. Späteren Affirmationen zum Trotz waren am Beginn ihrer Entwicklung die Comics wirklich das, wovor unsere Lehrer uns immer gewarnt haben: übelste Sprachverhunzungen, Frontalangriffe auf Grammatik und Orthografie. Und so was von gewaltverherrlichend, hau' mich um! *The Katzenjammer Kids* oder *Popey The Sailor Man* sprachen das Englisch von unbekümmerten Einwanderern und Überlebenskünstlern: »Vott's der matter wit sauce kids?« Oder *Krazy Kat*. Wie kann man ein Wesen nennen, das dem Auge des Gesetzes, das so unsterblich wie blind in es verliebt ist, bei jeder Gelegenheit einen Ziegelstein an den Kopf pfeffert?

Machen wir uns nichts vor. Heldinnen und Helden der frühen Comics sind schwer gestörte, gewalttätige und anpassungsresistente Egomanen oder, in den gehobenen Ständen, Traumfahrer und Nachwuchspsychotiker wie *Little Nemo*. Die Frage aller Fragen war: Waren sie paranoid in einer überangepassten Welt, oder waren sie, umgekehrt, die einzig Vernünftigen in einer durch und durch paranoiden Welt? Das ist das seltsame Glück von Krazy Kat oder Popeye (zu der Zeit, als er noch Teil von Elzie C. Segars *Thimble Theater* war, nicht die geringste Affinität zu Spinat hatte und seine existenzielle Frage lautete: »I yam what I yam. Who yam I?«), dass paranoide Charaktere in einer paranoiden Welt Heimat genommen haben.

Die frühen Comics wurden unter anderem durch die *syndication* gezähmt, ein Mainstreaming, das den Zeichnern und Autoren die schäbige Freiheit nahm und auf eine erste Welle der moralischen Reaktion reagierte. Auch die Zeichentrickfilme trugen ihren Teil zur Zähmung der Comics bei, nicht nur, weil hier die besondere Sprachpoesie (oder auch Sprachkrankheit) zurückgedrängt wurde, sondern auch, weil der Film eine *continuity,* eine Aktions-Reaktionsdramaturgie verlangte, die es in den Comics zuvor nicht geben musste. Bei George Herrimans *Krazy Kat* sind Landschaften und Architekturen vollkommen liquid, beim *Thimble Theater* schieben sich immer wieder Zeiteinheiten ineinander; die Zeit stolpert, der Raum tanzt, nur die Zeichen kehren immer wieder. Nicht nur die Helden und ihre Umwelt, sondern auch die Erzählweise waren erfrischend paranoid.

Abgesehen von einer zwanghaften (und damit auch schon wieder verrückten) Verniedlichung von Figuren und Formenrepertoire bestand der nächste Trick der Comiczähmung darin, die Paranoia von den Helden auf die Schurken zu übertragen. Die frühen Comichelden waren die Rebellisch-Verrückten im Kampf gegen die Normalen (oder auch gegen andere Rebellisch-Verrückte), nun waren es die Helden, die unbedingt normal werden wollen, im Kampf gegen die Verrückten. Sehen wir uns die Gegner von Dick Tracy oder Batman an: ein erlesenes Repertoire von Psychotikern, Neurotikern, Soziopathen, Paranoikern, Perversen, Queeren, Abweichlern – oder eben von Fällen missglückter Selbstbefreiung. Was an den Helden klammheimlich zu bewundern war, war die Tatsache, dass sie sich in Wahrheit unheilbar an ihren Gegenübern infiziert hatten. Was man an den gezähmten Comichelden hassen musste, war ihre Korruption. Deshalb musste jeder, der Carl Barks' Donald Duck liebte, den rabiaten – und meist auch noch bewaffneten – Kleinbürger Micky Maus hassen.

Patriotismus war in den Vierzigerjahren ein wirksameres Mittel der Zähmung von Comichelden und –erzählweisen. Menschen, oder etwas in der Art, die den Wahnsinnigen Hitler bekämpfen sollten, mussten sehr normal sein. Tarzan musste etwas von seiner wilden Körperlichkeit verlieren, Johnny Hazard etwas von seiner Abenteuerlust, und Captain America durfte ohnehin keinen Zweifel an seiner geistigen Gesundheit lassen. Aber wie es so geht, auch die gezähmten amerikanischen Comichelden infizierten sich wieder an den Gegnern. Etliche von ihnen wurden verrückt bei dem Versuch, demokratische Ideale mit ihrer an-faschisierten Erscheinung (wie bei *Blackhawk*) zu versöhnen, und der Captain America des Jack Kirby litt in den Sechzigerjahren eher an Amerika als es zu repräsentieren.

Wer Donald Duck liebt, muss den rabiaten Kleinbürger Micky Maus hassen.

Die Superhelden waren schließlich an sich ein Versuch der Zähmung. Mit ihnen zwängte man nicht nur die wüsten Impulse in enge Kostüme, sie waren auch durch hehre Sprüche gegen die Paranoia der Welt gefeit. Natürlich mussten sie sich dabei eine andere seelische Krankheit einhandeln: die Schizophrenie. Die Matrix der Superhelden, Superman gab es nicht zu, aber er machte uns diesbezüglich auch nichts vor: »Meine Doppelexistenz bringt mich noch um!« So entstanden Festungen der Einsamkeit oder Bathöhlen, wo Dokumente der Persönlichkeitsauflösungen zu Fetischobjekten aufgereiht waren. Und wo weder die eine noch die andere, weder die Superhelden- noch die Normalo-Hälfte die andere verdrängen musste. Superhelden plumpsten in Identitätsfallen und rasten immer wahnsinniger gegen die eigenen Spiegelbilder.

Salzstangenpsychologen sprachen gern von einer pubertären Verbindung aus Allmachts- und Ohnmachtsempfindungen, vom Traum des kleinen Normalo, dass ein verborgener Superheld in ihm stecken könnte. Andersherum ging es darum, dass destruktive, nun eben paranoide Energien durch das Superheldensyndrom in den Dienst der guten Sache gestellt werden konnten. Aber weder das eine noch das andere hat jemals wirklich geklappt. Was geklappt hat, war die Paranoia als Reaktion darauf, dass sich die innere und die äußere Welt beim besten Willen nicht mehr in Einklang bringen lassen. Vor der Frage, ob ich verrückt bin oder die Welt verrückt ist, flüchte ich in eine Parallelwelt, in der verrückt sein völlig normal ist.

Die Comichelden sollen gezähmt werden durch die Aufgabe, die sie erfüllen sollen. So macht man noch aus jedem Verrückten einen Helden. Der ursprünglich egomane Wahn spaltet sich in einen Wiederholungszwang (Leser deutscher *Sigurd*- oder *Akim*-Piccolos können ein Lied davon singen) und in Opfermut. Aber es ist auch bei diesen Superhelden so wie mit ganz normalen Heldensoldaten: Sie werden mit jedem Einsatz noch verrückter. Insofern war es nur eine Frage der Zeit, bis die Paranoia bei den Superhelden wieder aufbrechen würde. In den Sechzigerjahren begannen die *heroes with problems* vor allem in ihrer »privaten« Sphäre zu leiden, was sie, wie Spiderman, in ihrer Superheldenexistenz durch einen Hang zum Sarkasmus kompensierten, doch 20 Jahre später hatte es dann auch die Gesamtsituation der Superheldenkosmen erfasst: Die Welt der Superhelden war mindestens genau so paranoid wie die von Krazy Kat oder Popeye, allerdings selten so poetisch.

In Wahrheit war es nie gelungen, die Paranoia der Comicfiguren zu bannen. Gescheitert war der Versuch, ihre Paranoia in den Dienst einer Gesellschaft der Normalen zu stellen. Eine solche Gesellschaft, das musste den Autoren und den Helden in den Neunzigerjahren ein für allemal klar werden, gibt es nicht mehr. Darum gibt es kaum noch eine sinnvolle Einteilung in die »Guten« und die »Bösen«, weil es nämlich auch keine sinnvolle Einteilung in die »Gesunden« und die »Kranken« gibt. Und genauso wenig gibt es noch »Geschichte«, »Zukunft« oder »Sinn«. Übrigens verloren auch die Körperproportionen in den amerikanischen Superheldencomics in den Neunzigerjahren ihre anatomische Zuverlässigkeit. Auch hier kam das »Monströse« auf die Helden selbst zurück. Das dehnte, verdrehte und verformte sich, als wäre ein Menschenkörper auch nur noch eine Idee, von der man sich langsam verabschieden sollte. Stattdessen wuchsen die Ausmaße der Waffen und Maschinen ins Unermessliche. Auch hier: über das Heroisch-Phallische hinaus ins Groteske und Komische.

In dieser Situation betritt einer wie Deadpool die Szene. Psychisch gesehen: einer der ersten, der versucht, seine Paranoia nicht mehr zu verbergen, sondern im Gegenteil so sehr auszuleben, wie Krazy Kat oder Popeye die ihre ausgelebt haben. Nur ohne die Ausrede des regressiv-poetischen Traumlands. Deadpool ist multiphren und multiphob, aber er scheint dabei auch einen Mordsspaß zu haben. Die verschiedenen Stimmen in seinem Kopf sind sich in einem einig: Eine Rückkehr zur Normalität gibt es nicht. Moralisch gesehen: ein Nihilist. Ein Söldner, bei dem man sich nicht einmal auf seine Skrupellosigkeit verlassen kann. Einer, der nie weiß und nie wissen lässt, wie *real* er sich gerade fühlt. *Deadpool* ist ja so was von postmodern! Mehrfach fällt der Held aus seiner Rolle und behauptet zum Beispiel, die Geschichte, in der er gerade auftritt, schon gelesen zu haben.

Sobald dieser Post-Superheld auftritt, wird alles um ihn herum verrückt. Oder es offenbart seine verborgene Verrücktheit. Durch seinen Rücksturz in die anarchisch-paranoide Frühzeit des Comics offenbart Deadpool die Tatsache, dass sämtliche Zähmungs- und Heilungsversuche in der Comicgeschichte gescheitert sind. Allerdings gibt es auch keine Rückkehr zur »Unschuld«. Wenn Comics nicht paranoid sind, braucht man sie eigentlich nicht.
Daran ändert auch der jüngste Zähmungsversuch nichts, die so genannte Graphic Novel, die wieder einmal das »Erwachsenwerden« des Mediums verspricht. Aber genauer besehen ist dieser Roman in Bildern eher ein eigenes Medium, das tatsächlich dem bürgerlichen Roman so nahe ist wie dem Arthouse-Film und daher voll Feuilleton-kompatibel. Was vollkommen okay ist, allerdings mit dem Comic selber nur wenig zu tun hat.

Der Comic ist die freieste Bildform, die wir kennen. Kein Code, weder technischer noch staatlich-moralischer Art, kann ihn zähmen, höchstens zu immer neuen Transformationen bringen. Ein »systematischer Wahn« (so eine offizielle Beschreibung von Paranoia)

Paranoia ist die ansteckendste Krankheit der Welt.

Da passt nichts mehr zusammen. Die *Watchmen* oder, melodramatischer, die *X-Men*, werden folgerichtig von der Gesellschaft ausgestoßen. Die postheroische Gesellschaft braucht keine gezähmten Paranoiker mehr für das Angst-/Gier-Management. Aber auch ansonsten gelingt die Integration nicht mehr. Umgekehrt folgen seit der Jahrtausendwende Filme aufeinander, die von tragischen oder komischen Verwechslungen von Wirklichkeit und Superheldenfantasie handeln. Verwechslung ist eigentlich nicht das richtige Wort. So wie die Superhelden einst die verzweifelte Alltagsparanoia aufgenommen hatten, so nehmen nun, im Kino wie im wirklichen Leben, immer mehr Menschen die verzweifelte Superheldenparanoia ins Alltagsleben hinüber. Superheldenfantasie ist eine Welterklärung, die auch nicht verrückter ist als, sagen wir, eine Regierungserklärung.

Und auch, was die *funnies* anbelangt, verwandeln sich die liebenswerten Neurotiker à la *Peanuts* wieder in die Vollpsychotiker im Büro (*Dilbert*), im Tierreich (*Pearls Before Swine*) oder im Prekariat (*Monty*). Über Comics lachen heißt über die Unheilbarkeit der Welt lachen. Hier darf man den falschen Optimismus abschalten, hier muss man nicht »positiv denken«.

kann hier ungehindert zu einer Poetologie werden, denn Comics müssen, anders als Filmbilder oder »Erzählungen«, nichts repräsentieren außer sich selbst. Die Selbstreferenz und die Entwicklung der *running gags* machen aus jedem noch so kleinen Wahn einen systematischen. Was ausgesprochen realistisch ist, da es sich im richtigen Leben genau so verhält: Die Paranoia ist selten eine Krankheit, die sich in einem Kopf konzentriert, dafür häufig eine, die sich in sozialen und semantischen Netzen ausbreitet, die Karte und Gebiet besetzt und sich gar über die Zeit bewegt. Die Aufteilung der Welt in Panels zeigt am deutlichsten: Paranoia ist die ansteckendste Krankheit der Welt.

Man kann sich fragen, wie Menschen die paranoide Welt aushalten ohne die Hilfe der Götter. Und man kann sich fragen, wie Menschen die paranoide Welt aushalten ohne die Hilfe von Comics.

Frank Behnke

Von Monstern und Mädchen – neue Medeamorphosen

Text Thomas Hübener **Mit dem finsteren Stoff seines Romans *Ich, Medea* wagt sich Frank Behnke an eine der in der abendländischen Kunst meistgestalteten Frauenfiguren. Sylvia Plath und Anna Seghers arbeiteten sich dichterisch, Jean Anouilh und Hans Henny Jahnn dramatisch an der mordenden Mutter ab. Auch finden sich geniale (Pasolini) bis achtbare (von Trier) Verfilmungen. Doch alle Wege führen zurück zum griechischen Dramatiker Euripides, der in seiner im fünften Jahrhundert vor Christus entstandenen Tragödie *Medeia* das Motiv des Kindesmordes in den Sagenstoff einführte.**

Nach Jochen Distelmeyers zu unrecht verrissenen Roman *Otis* debütiert ein weiterer deutscher Autor mit einer Mythenüberschreibung. Der ehemalige Musiker (Camping Sex, Mutter) und aktuelle Filmemacher Frank Behnke verlegt in *Ich, Medea* das Motiv der aus Rache am untreuen Geliebten kindermordenden Zauberin ins linksalternative Milieu der Berliner Achtzigerjahre.

Die Kurzversion der Geschehnisse geht *grosso modo* so: Der griechische Held und rechtmäßige Herrscher von Iolkos, Jason, macht sich im Auftrag des illegitimen Königs mit den Argonauten auf dem Schiff Argo nach Kolchis am Schwarzen Meer auf, um das Goldene Vlies zu rauben. Medea, die Tochter des Königs von Kolchis und Priesterin der Unterweltgöttin Hekate, entbrennt in Liebe zu ihm und hilft mit ihren Zauberkräften entscheidend bei der Tat. Auf der Flucht vor den Truppen ihres Vaters verschuldet sie den Tod des eigenen Bruders. Zurück in Iolkos lässt sie den Thronusurpator durch eine grausige List von dessen eigenen Töchtern töten. Jason und Medea fliehen nach Korinth, wo sie zehn Jahre als Ehegatten und Eltern zweier Kinder wohnen. Dann verliebt sich Jason in die Tochter des korinthischen Königs Kreon, die junge Glauke. Medea, die sich von jenem Mann verraten sieht, für dessen Liebe sie alles aufgab, was ihr teuer war, ist außer sich vor Wut und Schmerz. König Kreon verweist die aus einer vorzivilisatorischen Fremde Stammende und nun in der griechischen Hochkultur als Barbarin Isolierte des Landes: Zu groß ist die Angst vor Racheakten der Zauberin an ihm und seiner Tochter. Nur einen Tag Aufschub erfleht Medea vom König. Seine Milde ist verhängnisvoll: Medea nutzt die Abschiebefrist, um Glauke mittels vergifteter Kleider zu töten. Auch der König stirbt, und der letzte Akt des Grauens ist der Mord am eigen Fleisch und Blut, mit dem die Betrogene den untreuen Mann, aber auch sich selbst mitten ins Herz trifft.

Solche alles mit in den Abgrund reißende Selbstzerstörung ist zugleich sehr deutsch – mit Untergängen kennen wir uns aus – und *very* Rock'n'Roll. *Nibelungen*-Kriemhild und Kenneth Angers *Scorpio Rising* lassen grüßen. Gegenaufklärung ist gar kein Ausdruck.

Bei Frank Behnke indes ist Jason politischer Karrierist bei den Grünen. Er durchläuft den altbekannten Abstieg vom Idealisten zum Realpolitiker, der die vernünftelnde Verkommenheit der eigenen Suche nach dem konsensuell Möglichen nicht mal mehr mitbekommt. Ein kleines sachzwangunterworfenes Licht, das mit seiner ausdiskutierwilligen »Pizzatischüberzeugung« vom gesellschaftlich Richtigen die Welt retten will und der existenziellen Tiefe ermangelt. *Call it* parlamentarische Demokratie. Wobei der Gestus der moralischen Überlegenheit das Ganze ekliger macht als bei den bürgerlichen Volksparteien, von denen man eh nichts anderes erwartet.

Doch nicht um Jason geht es bei Behnke, es geht um Medea, die Unbedingte, für die »Kompromiss« ein ähnliches Schimpfwort darstellt wie »Welt« für die frühen Christen. Aus ihrer Sicht werden die Ereignisse geschildert. Obwohl es sich nicht um einen Ich-Roman handelt, ist Behnkes auktorialer Erzähler ganz nah bei seiner Protagonistin. Dieser Kunstgriff, die Gleichzeitigkeit von intimistischer Nähe zur Figur und der durch das Sprechen von ihr in der dritten Person erzeugten Distanz, ist das ideale Stilmittel, um der Janusköpfigkeit Medeas gerecht zu werden. Denn sie ist beides: Monster und Mädchen, Femme fatale und *femme fragile*, bedrohliche gebärende und verschlingende Große Mutter und verlorenes *motherless child*, hypersensibilistisch und roh.

Wie die Medea bei Euripides hat sich Behnkes Heldin für einen Mann entschieden, der nicht ihr Format hat, nur wusste sie das im Gegensatz zu ihrer antiken Vorfahrin schon vorher. Sie hat ihn gewählt. Als 17-Jährige auf Klassenfahrt in Dänemark reist sie dem fünf Jahre älteren Alternativen, der an einer politischen Fortbildung teilnimmt, nach. Anfangs ist Medea ein Groupie mit Größe, ein stalkender Fan mit all seiner verhandlungsfeindlichen Unbedingtheit, wie ihn Désirée Nosbusch in Eckhart Schmidts Skandalfilm *Der Fan* von 1982 so grandios spielte. Doch ist man noch Stalker, wenn der Gestalkte, beeindruckt von der Stärke der gezeigten Schwäche, auf die Wahl eingeht? Ausgerechnet jene Person, »die am ungefährlichsten hätte sein müssen«, ruiniert nun Medeas Lebensarrangement. Jason betrügt sie mit einer jungen Parteigenossin, der grünen Tochter eines Wirtschaftsbosses. Als der mit dem unappetitlichen Pragmatismus politischer Rhetorik argumentierende Jason dann noch das Sorgerecht für den gemeinsamen Sohn Michael will, hat Medeas Zorn eine kritische Masse erreicht. Die postzweiflerische majestätische Ruhe der Amokläuferin senkt sich über sie. Oder mit Behnke: »Vor ihr stand die erfrischende Klarheit eines Auftrages!« Wie stets bei Tragödien gibt es kein Zurück: Der Fatalismus des antiken Dramas wird bei Behnke in das Bild der Rutsche gekleidet. Man muss sich nur hineinsetzen und damit entscheiden, sich weiterer Entscheidungsmöglichkeiten zu berauben.

Ist man noch Stalker, wenn der Gestalkte auf die Wahl eingeht?

Der Intertext der Überlieferung(en) ist bei Behnke stets präsent: mal als Callas-Schallplatte, mal als gelber Porsche, in dem Medea nach der Tat anstelle des mythischen Sonnenwagens ihres Großvaters Helios davonbraust. Selbst eine Argo taucht auf. Das Schöne ist, dass Behnkes virtuoser Text, der mit einer ganz eigenen lyrisch-expressiven Sprache Medeas so manisches wie unglückliches Bewusstsein screent, auch ohne den antiken Code lesbar ist und nie zum Biedertum heiteren Mythenratens auffordert. Stattdessen erweist er die Zeitlosigkeit und Plastizität des Mythos von der rächenden Mutter, auch um den Preis einer irrationalistischen Verklärung seiner stark-schwachen, aus archaisch-matriarchalen Welten stammenden Frauenfigur, die freilich kaum anders kann, als vor dem mediokren Jason'schen Hintergrund zu glänzen.

FRANK BEHNKE
ICH, MEDEA
QUIQUEG VERLAG BERLIN, 114 SEITEN

Buchkritiken

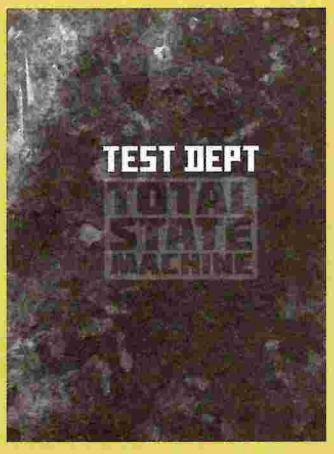
TILMAN BAUMGÄRTEL
SCHLEIFEN. ZUR GESCHICHTE UND ÄSTHETIK DES LOOPS

KADMOS
378 SEITEN

Eine Schleife ist eine Schleife ist eine Schleife ist eine Schleife ... Ob Gertrude Stein in der Literatur, Peter Roehr in der Klangkunst oder Jason Forrest in der Laptop-Musik – Zitat, Sample, Wiederholung und die Königin Mutter derer, der Loop, sind eines der typischen Phänomene der postmodernen Künste: Abkehr vom geradezu religiösen Glauben an Einmaligkeit und Neuheit, geht es seither um fortschreitende Verlinkung, Verweise, die wunderbare Referenzhölle Pop.

Freilich gab es Derartiges auch schon zuvor, man denke nur an Achterbahnen und Riesenräder auf der guten alten Kirmes oder in Vergnügungsparks. Doch so richtig wirksam und ausdifferenziert wurden Verwendungen des Schleifenkonzepts prinzipiell erst mit der massenhaften und bezahlbaren Verbreitung von technischen Medien wie Tonträgern, Film, Fernsehen und insbesondere dem Computer. Der Publizist und Medienforscher Tilman Baumgärtel erzählt als beobachtender Teilnehmer aus gegenwärtigen Club- und Alltagserfahrungen heraus seine Kulturgeschichte des Loops, vom Berghain bis zurück zum Kauf des ersten Computers 1983, um dann ganz »vorne« bei den Entwicklungen von Medientechnik zu landen (Thomas Alva-Edison, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Elvis Presley, Raymond Scott) und dann wieder via unter anderem La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich und Giorgio Moroder nach vorn zu blicken, gespeist von Interviews mit (allesamt männlichen) Protagonisten. Ein neugieriges Abscannen von oft musikalisch-künstlerischen Gesellschafts- und Machtverhältnissen wird hier akribisch und gleichzeitig absolut unterhaltsam aufbereitet: »Nein, hier ist die Zeit angehalten, hat sich in endlose Schleifen aufgelöst. Die nie aufhören sich zu bewegen, ohne jemals anzukommen, die immer weitergehen. ... Zwei Uhrzeiger verknoten sich, und die Zeit steht still. Die Dinge beginnen zu kreisen. Alle Dinge. ... Alles bewegt sich, immer. Nichts fängt an, nichts hört auf.« Nur das Leben. Es funkelt.

Christoph Jacke



TEST DEPT
TOTAL STATE MACHINE

PC-PRESS BRISTOL
386 SEITEN

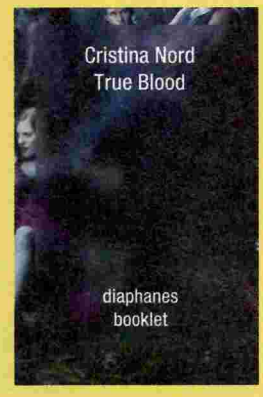
»The band's sound was a primal scream, a direct call to arms«, schreibt Stephen Mallinder (Ex-Cabaret-Voltaire) in *Total State Machine*, einer opulent ausgestatteten Werkschau der Industrial-Heroen und militant-monumentalistischen Klangarchitekten von Test Dept. Mallinders Aussage ist jedenfalls kein Klischee: Aus dem Detritus der britischen Industrie erschufen Test Dept einen brachialen Sound, der sich als direkte Intervention in das neoliberale Umbaugeschäft der Gesellschaft verstand, wie es Thatcher ab 1979 unter teils bürgerkriegsähnlichen Umständen betrieb, etwa in ihrem Kampf gegen die Gewerkschaften. Metall auf Metall: Für ihre Auftritte suchten sich Test Dept verlassene Fabrikhallen, unterirdische Parkplätze oder aufgegebene U-Bahn-Stationen, um dort einen Höllenlärm zu veranstalten mit Schrott, den sie aus desolaten Industrieanlagen gestohlen hatten.

Der vom Independentverlag PC-Press herausgegebene und ausgezeichnet designte Bildtextband enthält unter anderem die Stasiakte der »britischen Hart-Rockformation« oder dokumentiert, wie Test Dept ihre erste US-Tour im Juni 1984 bestritten, indem sie die Instrumente für ihre abendlichen Performances jeweils zuvor auf Schrottplätzen zusammensuchten. *Total State Machine* ist aber kein nostalgisches Fanbuch oder eitler Musealisierungsversuch; die mittlerweile wieder aktiv gewordenen Kernmitglieder stellen darin in lesenswerten Essays und Interviews die berechtigte Frage, ob man immer noch Krach zu einer Waffe machen kann und wie heute subversiver Sound klingen müsste.

Uwe Schütte

CHRISTINA NORD
TRUE BLOOD

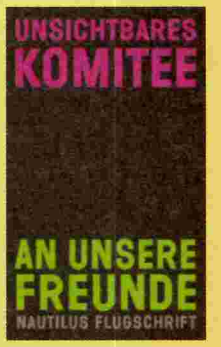
DIAPHANES
108 SEITEN



»Vielleicht verehrt man, wenn man *True Blood* schaut, ja tatsächlich nichts als eine gewisse Blödheit.« Cristina Nord ist, als sie diesen Satz schreibt, mitten in ihrer Analyse der Fantasy-Softcore-Vampir-Serie *True Blood*. Und ihr gelingt gerade im Moment dieses Satzes etwas sehr Schönes. Sie schafft es, den großen Gefahren der Aneignung und Anwendung von hochkomplizierten Theorien, denen eine Körpererfahrung zugrunde liegt, zu entkommen: nämlich der Überakademisierung wie der Übersimplifizierung. Das macht ihren Essay neben Diedrich Diederichsens *Sopranos*-Band zu *dem* herausragenden Ereignis in der sowieso schon herausragenden Reihe von Serienkommentaren, die der Filmwissenschaftler und Cargo-Mitbetreiber Simon Rothöhler bei Diaphanes veranstaltet.

Natürlich hat das auch mit dem Material zu tun. Denn so wie bei Diederichsen die *Sopranos* zum Symptom der Krise des amerikanischen mittelständischen Unternehmens werden, werden bei Nord die Vampire zum Symptom aller möglichen Anerkennungskämpfe von Subkulturalisten – und damit zur Signatur der Identitätspolitik überhaupt. Weil es in *True Blood* auch um den Kampf um den Eintritt in die Gesellschaft geht, von Freaks, die durch eine medizinische Erfindung harmlos geworden sind und die wie Junkies mit Dauermethadondepot unter der Haut nicht mehr auffallen müssen. Es ist auch die hegelianistischste aller amerikanischen Serien. Sozusagen ein Beweis, dass Amerikaner doch dialektisch sein können und es vor allem dann sind, wenn es wie Blödheit erscheint.

Cord Riechelmann



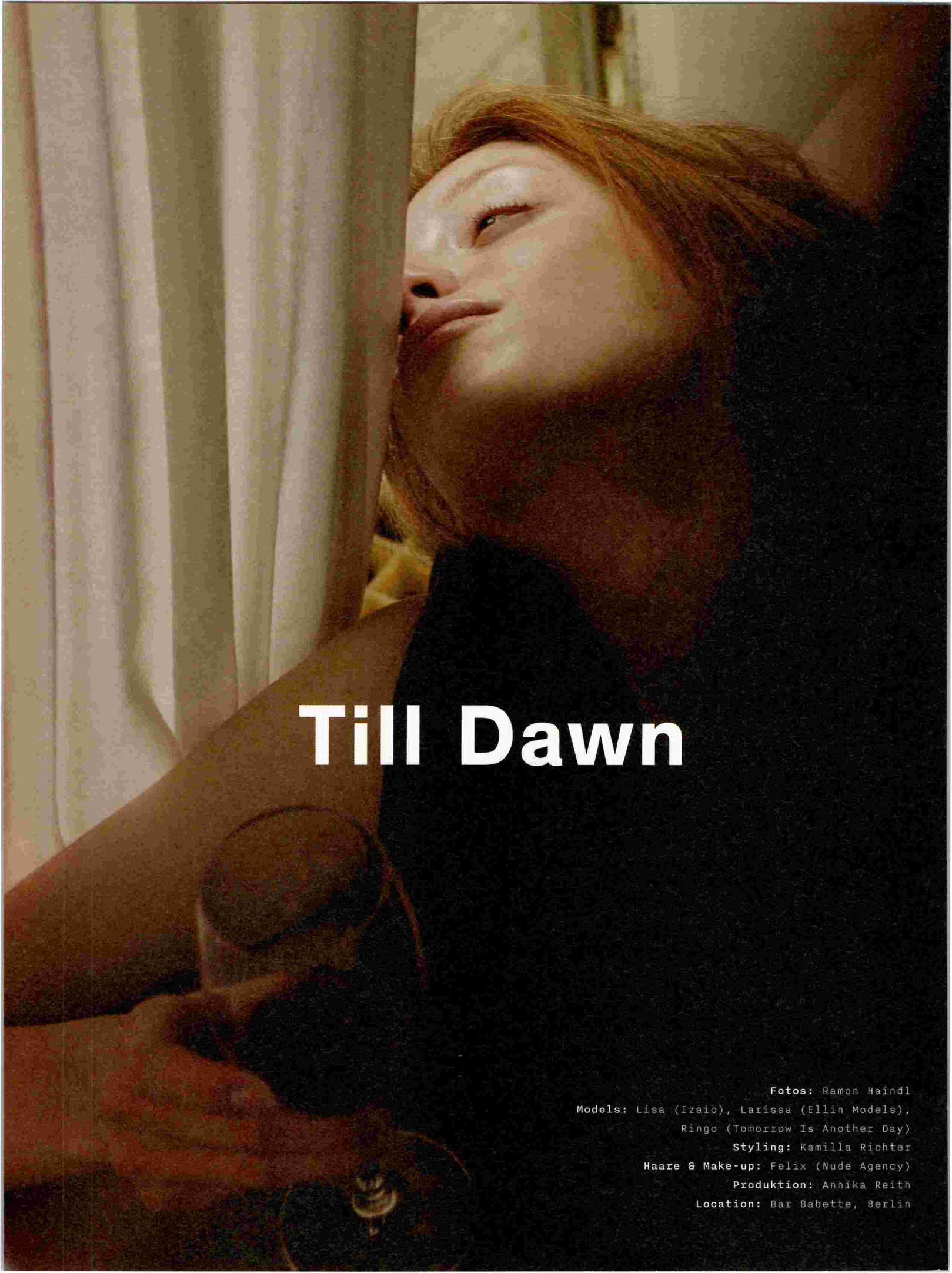
UNSICHTBARES KOMITEE
AN UNSERE FREUNDE

NAUTILUS FLUGSCHRIFT
192 SEITEN

Vor fünf Jahren sorgte das Pamphlet *Der kommende Aufstand* weltweit für enorme mediale Aufmerksamkeit. Das Nachfolgetraktat *An unsere Freunde* soll nun ein Buch für die Aktivisten, eigentlich: für die Revolutionäre der Aufstände sein und sich nicht an all die kreativen und flexiblen Subjektivitäten richten, die zur Schaffung der neuesten Variante und zur Mutation des Kapitalismus beitragen. Den kleinbürgerlichen Feinden verschiedener Protestbewegungen werden vitalistisch-militaristische Blockade- und Sabotageaktionen entgegengestellt. Die revolutionäre Aufgabe ist eine Übersetzungsaufgabe geworden. Pathetisch wie eh und je wird proklamiert: »Es gibt kein Esperanto des Aufstands. Nicht die Aufständischen müssen lernen, anarchistisch zu sprechen, sondern die Anarchisten müssen sprachenkundig werden.«

Im Gegensatz zu *Der kommende Aufstand* ist das Pamphlet stilistisch so uneinheitlich, inhaltlich so wenig konzise und undialektisch, dass wohl wirklich ein Komitee den Text kollektiv verfasst haben muss. Eigentlich geht es die ganze Zeit um die bürgerlichste aller bürgerlichen Fragen, die schon Michel Foucault 1976 in seiner Collège-de-France-Vorlesung »In Verteidigung der Gesellschaft« umgetrieben hat: »Was gibt es denn in der Geschichte, was nicht Ruf nach oder Angst vor der Revolution wäre?«

Pascal Jurt

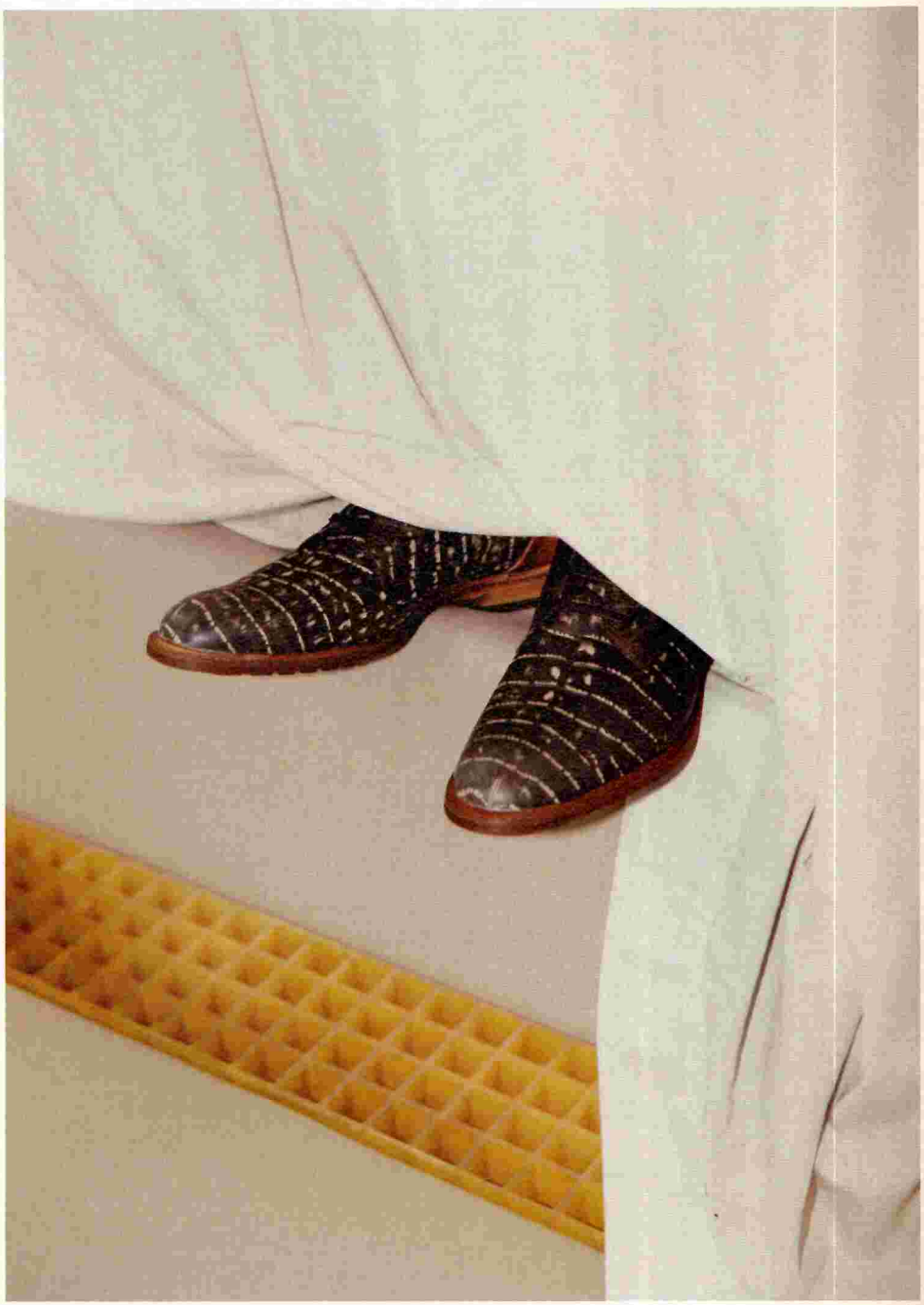


Till Dawn

Fotos: Ramon Haindl
Models: Lisa (Izaio), Larissa (Ellin Models), Ringo (Tomorrow Is Another Day)
Styling: Kamilla Richter
Haare & Make-up: Felix (Nude Agency)
Produktion: Annika Reith
Location: Bar Babette, Berlin

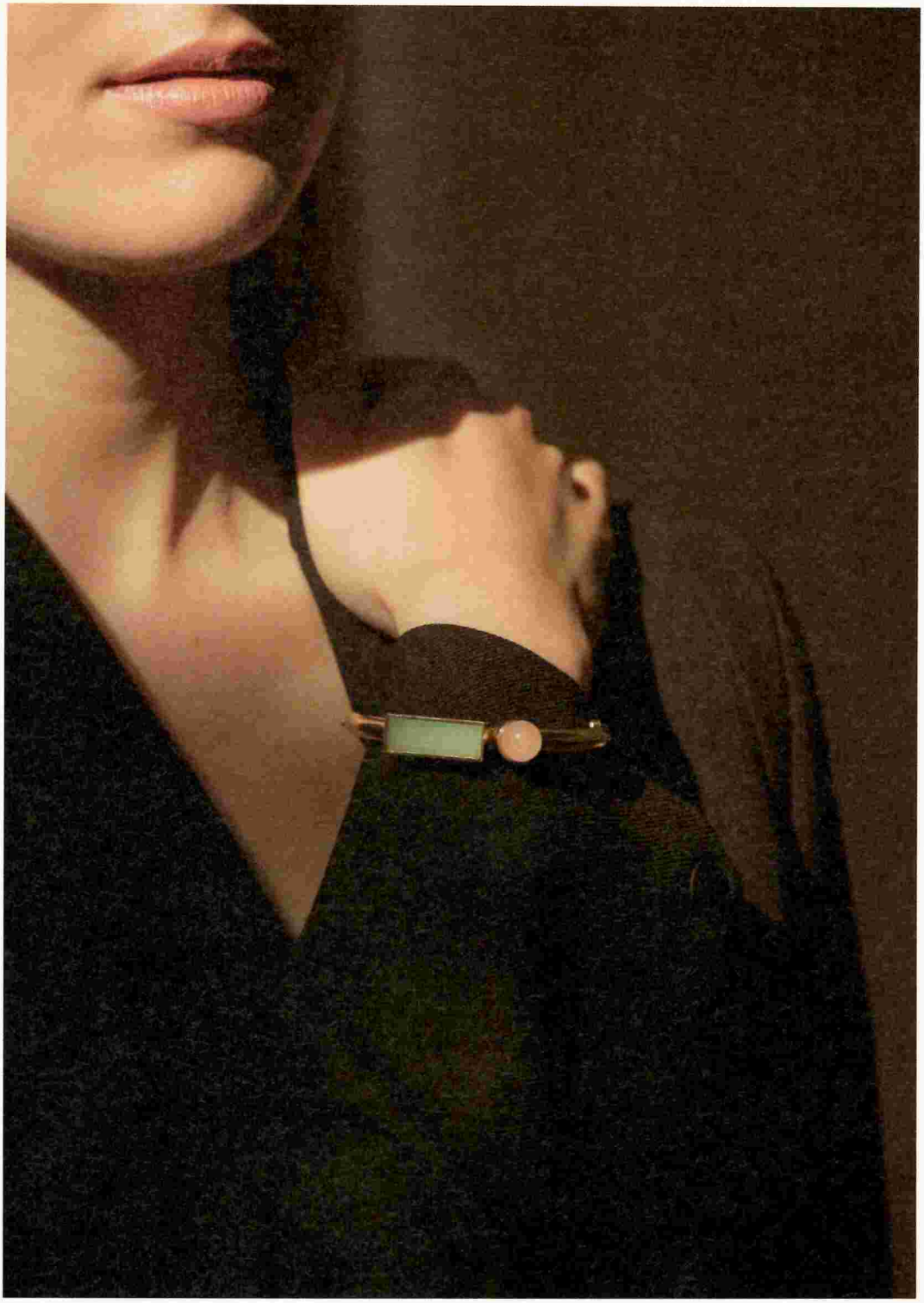
Lisa Weste: Fonnesbech

Ringo Pullover: Filippa K, Gürtel: Floris van Bommel, Hose: Maison Margiela, Sonnenbrille Vava



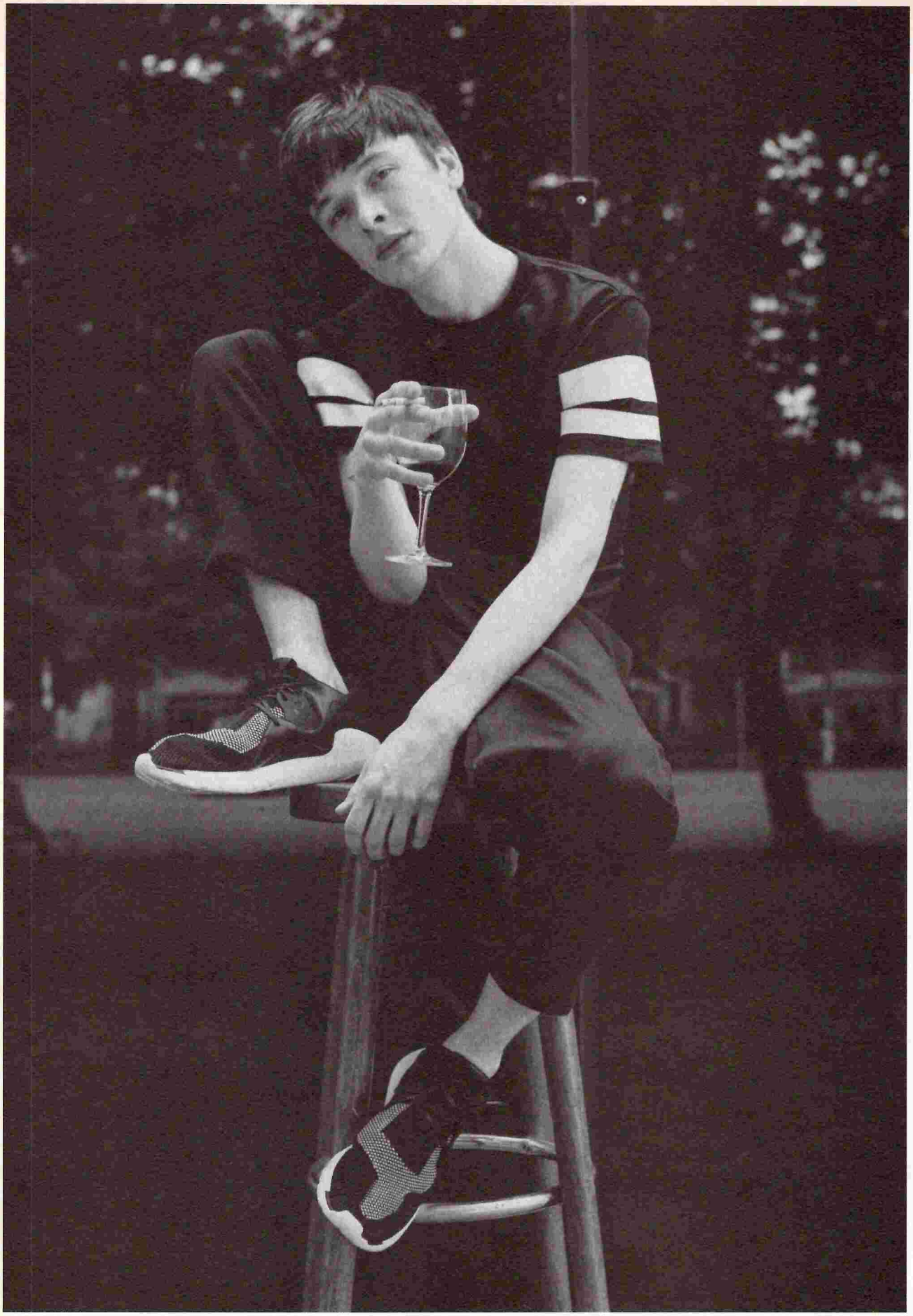
Ringo Schuhe: Floris van Bommel

Lisa (vorne) Felljacke: Stine Goya, Rolli: Weekday, Hose: Adidas, Schuhe: Hummel
Larissa (hinten) Pulli: Y-3, Rock: Perret Schaad, Schuhe: Floris van Bommel, Socken: Falke



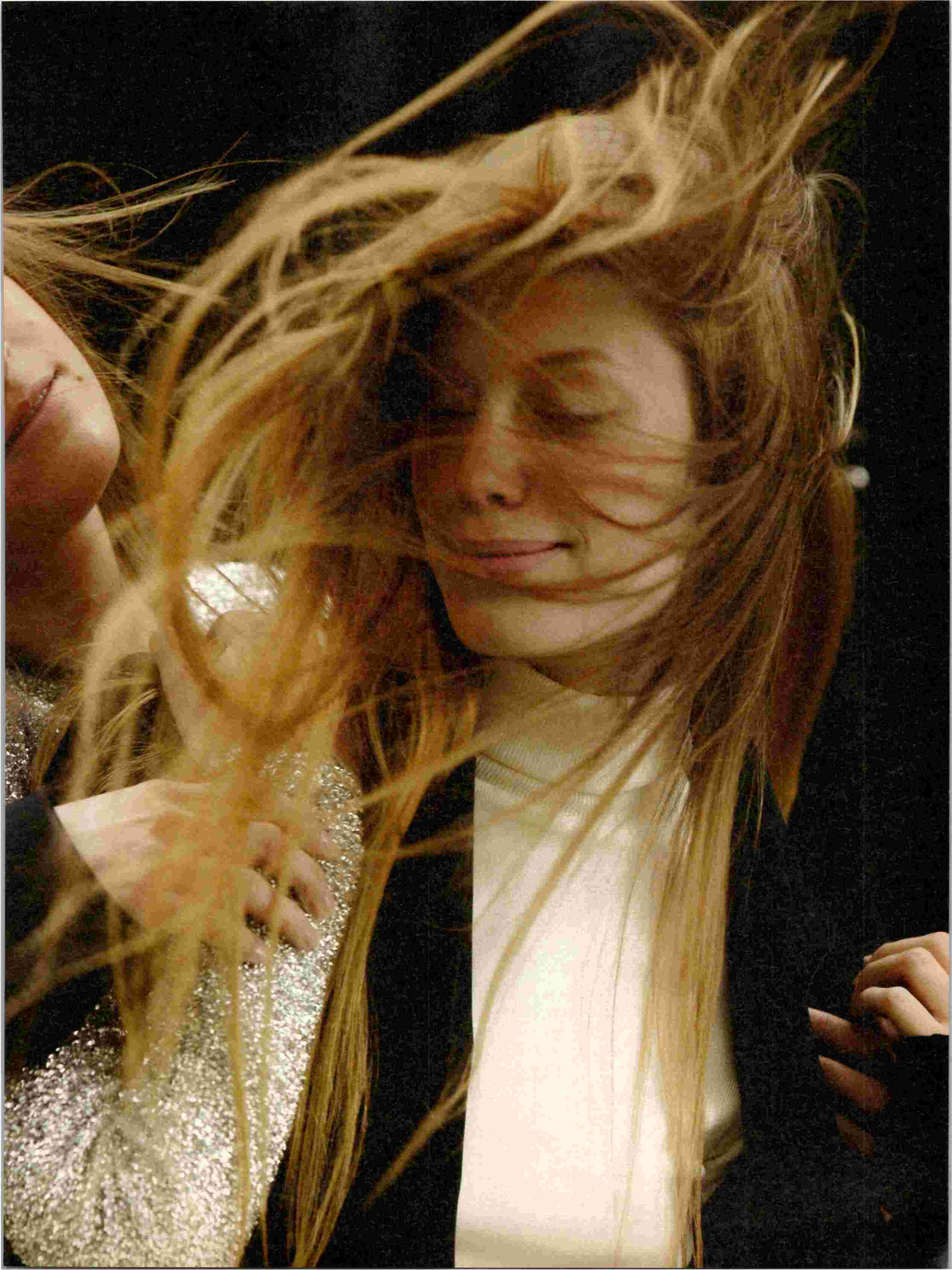
Larissa Jacke: Replay, Armreif: Sabrina Dehoff

Lisa Weste: Fonnesbech, Hose: William Fan, Schuhe: Y-3
Armreif: Sabrina Dehoff, Jacke (hängend): Replay, Tasche: PB 0110



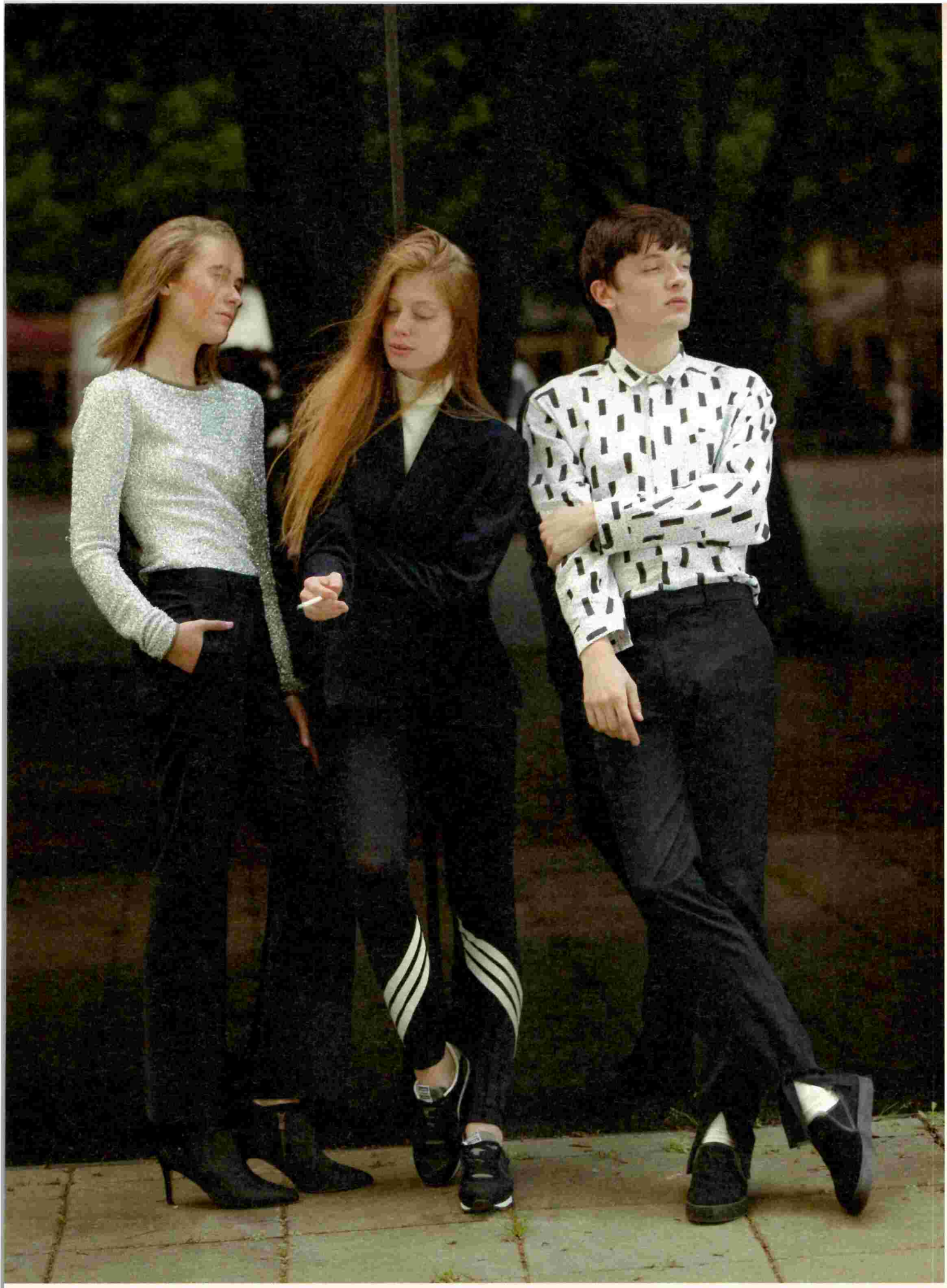
Ringo Shirt: Urban Classics, Hose und Schuhe: Y-3

Lisa (vorne) Blazer: William Fan, Rolli: Weekday
Larissa (hinten) Top: Bobby Kolade



Lisa Jumpsuit: Tiger Of Sweden, Top: Acne Vintage,
Kette: New Tendency, Schuhe: Converse

Larissa Top: Bobby Kolade, Hose: Acne, Schuhe: Floris van Bommel
Lisa Blazer: William Fan, Rolli: Weekday, Leggings: Adidas, Schuhe: Hummel
Ringo Hemd: Henrik Vibskov, Hose: William Fan, Socken: Falke, Schuhe: Y-3



»Was bedeutet eigentlich Minimalismus?«

Michael Sontag

Text Annika Reith Foto Eva Tuerbl **Seit seinem Berliner Fashion-Week-Debüt im Juli 2009 wird Michael Sontag nicht nur von der deutschen *Vogue*-Chefredakteurin Christiane Arp für seine geradlinigen und raffinierten Schnitte in edlen Naturmaterialien verehrt. Der gebürtige Bayer kam 2002 nach Berlin, um an der Kunsthochschule Weißensee Modedesign zu studieren. Noch immer gilt er als einer der Hauptvertreter des Berliner Minimal Chic. Woher dieses Klischee kommt und warum es längst überholt ist, erzählt er im Gespräch.**

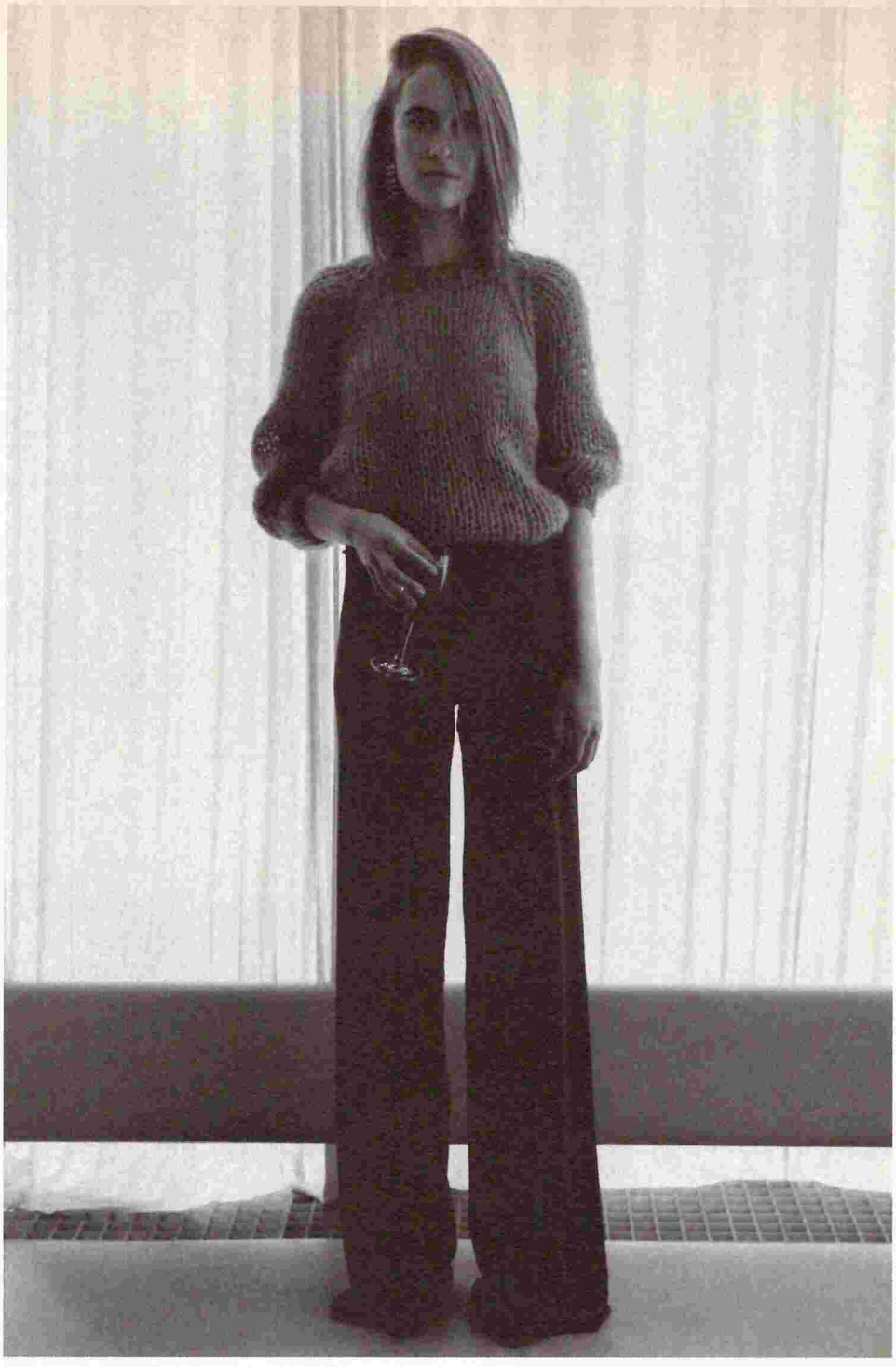
Michael Sontag, Sie haben im Januar Ihren ersten Laden eröffnet. Wieso in Kreuzberg und nicht wie viele Modedesigner in Berlin-Mitte?
Ich wohne hier schon ziemlich lange, um genau zu sein im selben Haus, in dem auch mein Laden ist. So bin ich auf den Raum aufmerksam geworden. Mein Laden muss nicht unbedingt an einem Ort mit Laufkundschaft sein. Meine Sachen besorgt man sich eher gezielt. Das Tolle an Kreuzberg ist: Hier ist nach der Wende nicht alles von Grund auf neu gemacht worden, anders als zum Beispiel in Mitte. Hier hat man das Gefühl, dass etwas natürlich gewachsen ist. Und auch ich fühle mich hier wie jemand, der ganz natürlich mitwächst.

Wie kamen Sie eigentlich zur Mode?
Ich war schon immer ein kreativer Junge und habe während des Abiturs beschlossen, an einer Kunstuniversität zu studieren. Ich habe auch überlegt, ob freie Kunst etwas für mich sein könnte, hatte aber zu großen Respekt davor, mich ins gefühlte Leere zu stürzen. Bei der Mode hat man viel, woran man sich festhalten kann: den Körper, das Material, die Funktion. Wobei ich generell finde, dass Mode auch Kunst sein kann. Und ich fühle als Modedesigner eine gewisse Verantwortung, wie ich meine Umwelt gestalte. Ich sehe Mode also keineswegs nur als oberflächliches Blabla. Sonst könnte ich es nicht machen. Und ich bediene auch keinen Markt. Obwohl ich davon leben kann, dass ich Kleider verkaufe.

Das ist durchaus bemerkenswert. Vor allem, weil Sie von sich sagen, nicht auf saisonale Trends zu achten. Wie lässt sich das mit den Regeln der Modeindustrie vereinbaren?
Weil es inzwischen sogar vier Saisons gibt? Ach, die können ja machen, was sie wollen. Und ich kann machen, was ich will, zum Glück. Das ist ein großer Luxus. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass ein Großteil meiner Kleider auch nach einer gewissen Zeit

noch immer funktioniert, selbst das, was ich vor fünf Jahren gemacht habe. Sie verlieren für mich nicht an Wert. Deshalb mache ich zum Beispiel keinen Schlussverkauf. Weil ich die Idee nicht mag: Jetzt ist die Saison vorbei, jetzt ist das Kleidungsstück nur noch halb so viel wert. Das ist doch Unsinn! Dabei geht es nur darum, mehr zu verkaufen und wieder Platz zu machen für das Nächste. Das finde ich schrecklich, das möchte ich nicht, und deswegen mache ich es nicht.

Eine häufig gestellte Frage an Modedesigner ist: Woher wissen Sie, was die Leute in der nächsten Saison tragen werden? In Ihrem Fall könnte sie lauten: Wovon hängt es ab, in welche Richtung Sie Ihre Stücke weiterentwickeln?
Ich versuche, bestimmte Dinge herauszuarbeiten, die ich gerade wichtig finde und zeigen möchte. Ich würde es nicht als Trend bezeichnen, aber vielleicht als gewisses Gefühl. Es ist schwierig, das mit Worten auszudrücken, man kann nicht einfach sagen, dass es bestimmte Farben oder Formen sind. Im Prinzip ist ja in der Mode alles dauernd verfügbar – jede Frau kann sich kaufen, was immer sie möchte, im Internet findet sie es auf jeden Fall. Deshalb besteht meine Aufgabe darin, eine Möglichkeit aufzuzeigen, wie man bestimmte Formen und Farben miteinander kombinieren kann, was dann vielleicht interessant oder unerwartet ist.



Aus unserer Modestrecke
Pulli: Maiami, Hose: Michael Sontag

Was finden Sie zurzeit besonders weiterentwicklungswürdig?
Das sind Details, zum Beispiel habe ich zuletzt mit Satinbändern gearbeitet, was ich jetzt wieder aufgreife. Ich schaue dann, wie so ein Detail ein Kleidungsstück und auch die Silhouette verändert. Welchen Einfluss hat es auf den Look oder die Bewegung? Es ist interessant zu beobachten, wie meine Kundinnen damit umgehen. Zum Beispiel habe ich eine Hose mit einem Seidenstreifen wie bei einer Smokinghose entworfen. Diesen Streifen habe ich mit zwei Bändern interpretiert, die nach unten weitergehen und auf dem Boden rumhängen. Ich fand die Idee ziemlich extrem, weil es mich beim Tragen nerven würde, aber vielen Frauen hat es sehr gut gefallen. Der Vorläufer dieser Bänder waren die Nähte, die weiter gehen ins Nichts. Für mich ist es ein kontinuierliches Arbeiten. Es gibt wiederkehrende Elemente, wie bei einem Gesamtkunstwerk – auch wenn der Begriff etwas übertrieben wirkt. Fragen von bestimmten Volumen, Nähten, Farbkompositionen. Wie kann ich Kleidung machen, die funktioniert, aber trotzdem anders ist?

Ein wiederkehrendes Element Ihrer Kleidung ist das Drapieren.
Das passierte ursprünglich aus einem experimentellen Interesse: Wie kann ich Stoff an den Körper bringen, wo hänge ich ihn dran,

wo kann er herumgehen? Interessant ist auch, zu sehen, was Frauen akzeptieren, ohne es in Frage zu stellen, und was sie in der Funktionalität eher nervt.

Also ist Modemachen für Sie auch ein Austesten von Grenzen?
Auf jeden Fall. Zum Beispiel habe ich ein Kleid entworfen, das einen ziemlich hohen Schlitz hat, aber es stört einfach niemanden. Meine Kundinnen sind sehr mutig *(lacht)*.

Tragen Sie auch Ihre eigenen Sachen?
Ja, die Jacke, die ich gerade anhabe zum Beispiel. Und auch andere Sachen wie Hosen. Es gab in den vergangenen Kollektionen auch Männerteile, die ich aber nie an Männern gezeigt habe. Das wird sich aber wahrscheinlich jetzt ändern.

Werden das dann Unisex-Teile oder möchten Sie lieber zwischen den Geschlechtern trennen?
Die Sachen können auf jeden Fall von Männern und Frauen gleichermaßen getragen werden. Es wird aber wahrscheinlich auch Teile geben, die explizit für Männer gemacht sind. Wobei da ja ohnehin die Frage ist, wohin die Reise geht. Diese Geschlechtertrennung verwischt gerade immer mehr. Das ist etwas, was ich als aktuellen Trend bezeichnen würde. Eine neue Art von *gender trouble* sozusagen.

Sie haben einmal gesagt, dass Sie sich ungern als Minimalist bezeichnen lassen. Warum?
Weil ich nicht finde, dass meine Sachen minimalistisch sind. Sie sind sehr klar, aber … Was bedeutet denn eigentlich Minimalismus?

Geht man von der bildenden Kunst aus, bedeutet Minimalismus vor allem eine Reduktion von Formen und Farben auf Grundstrukturen und Übersichtlichkeit. Auf Ihre Kleidung trifft das nur bedingt zu, denn trotz der monochromen Farben haben die Schnitte immer einen besonderen Twist.
Außerdem besitzen meine Stücke eine gewisse Sinnlichkeit. Und manche Teile sind eben auch opulent. Auch mein Umgang mit Stoff ist nicht sehr minimalistisch. Die »Roben« zum Beispiel, die für den großen Auftritt gemacht sind, sind vor allem opulent durch die Materialeigenschaften und die Materialfülle.

Seit wann gibt es Schmuck von Michael Sontag?
Ich habe vor zwei Jahren damit angefangen. Das entstand durch eine Kooperation mit Swarovski. Zuerst habe ich Basicteile gemacht – was vielleicht dann doch ein bisschen minimalistisch ist. Ich habe einen Stein an einer gewachsten Baumwollschnur aufgehängt und als Kette verkauft. Ich wollte den Steinen das nehmen, was Swarovski ja schnell haben kann. Das war für mich die Herausforderung an der Kooperation: Aus dem Bling-Bling etwas Schönes zu machen, das man gerne anschauen und anfassen möchte. Seitdem ich den Laden habe, merke ich, dass es schön ist, wenn man einen kompletten Look anbieten kann. Noch ist das Zukunftsmusik, aber ich stelle mir vor, dass man sich von der Unterwäsche über den Ohrring bis zum Pyjama in Michael Sontag einkleiden kann … Ah, das Signé an den Ketten ist übrigens 3D-gedruckt.

Haben Sie schon öfter mit 3D-Druck gearbeitet?
Die Technik interessiert mich sehr. Ich habe ein bisschen gelernt, mit einem Programm 3D zu modeln und möchte in Zukunft mehr damit arbeiten.

Auch bei der Kleidung?
In Weißensee, wo ich studiert habe, herrscht noch immer die Bauhaus-Philosophie. Ich finde also, dass die Technik auch einen Zweck erfüllen soll und es einen Grund geben muss, warum ich sie verwende. Bisher ist mir noch nichts eingefallen, das ich gerne drucken würde, was auch am Material liegt. Je nach Material werden unterschiedliche Druckverfahren verwendet, was wiederum einschränkt. Aber ich sehe darin sehr viel Potenzial, auch für die Textilbranche. Das Tolle daran ist, dass es das Gegenteil von Massenproduktion ist und man die Möglichkeit hat, Einzelteile zu produzieren oder Maßgefertigtes auf Anfrage.

Blickt man aus dem Schaufenster Ihres Ladens, dann stellt man fest, dass das Stadtbild in Sachen Mode hier recht durchmischt ist. Ziehen sich die Berliner gut an?
Man merkt das immer erst dann, wenn man verreist ist und wieder nach Hause kommt. Ich muss sagen, dass ich diese Schnoddrigkeit sehr gerne mag. Bei den Leuten, die sich mit Mode auseinandersetzen, ist es nie Unachtsamkeit, sondern wird immer als Stilmittel verwendet. Da wird zum Beispiel ein besonderer Mantel mit einem zerrissenen T-Shirt kombiniert. Das Schöne an dem Stil, der sich hier so langsam entwickelt: die Kombination aus Alt und Neu, aus Design und Was-ich-auf-der-Straße-gefunden-habe. Da entsteht etwas Neues.

Berliner Modedesign ist also viel mehr als nur Minimal Chic, wie gerne behauptet wird?
Der Eindruck, dass es hier nur einen Stil gibt, ist meiner Meinung nach so entstanden: Als es losging mit der Mercedes Benz Fashion Week im Zelt am Potsdamer Platz, fand eine Professionalisierung statt, und alle haben sich gefreut, dass wir jetzt endlich auch eine richtige internationale Fashion Week haben – obwohl es die vorher schon gab, aber eben im kleineren Stil. Dieses Zelt hatte, bis Leute angefangen haben, damit zu spielen, eine klare Ästhetik: weißer Backdrop, weißer Laufsteg, clean, alles gleichmäßig ausgeleuchtet. Damit fand eine gewisse Gleichmachung statt. Meine ehemaligen Weißensee-Kollegen, wie etwa Perret Schaad, und ich hatten anfangs sicher eine ähnliche Sprache, es gab eine Zeitlang also schon einen bestimmten Look, und wie es nun mal so ist, hat dann irgendjemand geschrieben: Das ist der Berlin-Style – und seitdem steht das praktisch fest. Totaler Quatsch, finde ich. Wenn man sich anguckt, welche Designer es in Berlin gibt, zum Beispiel Martin Niklas Wieser, Vladimir Karaleev oder Augustin Teboul, dann merkt man, dass sie zum Teil sehr unterschiedliche Ansätze haben. *Den* Berlin-Style gibt es nicht mehr. Auch wenn manche Leute das gern hätten, weil es ja auch etwas ist, was man von deutschem Design erwarten kann.

Ought

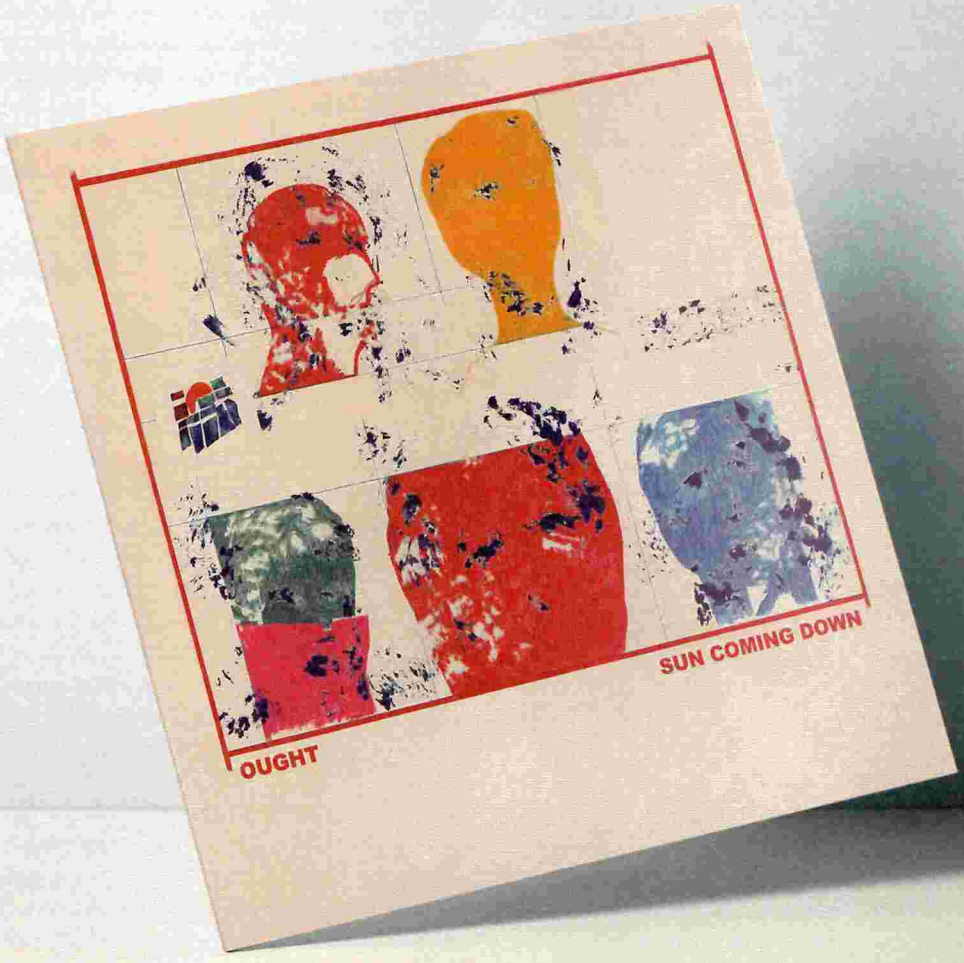


Foto: TWINSET

SUN COMING DOWN

Es geht um nicht weniger als Leben und Tod. Trotzdem muss man ständig grinsen.

Text Hendrik Otremba

Wie der Zufall es so will, sehe ich keine 48 Stunden, bevor ich diesen Text schreibe, *Harold And Maude* von Hal Ashby. Der Film aus dem Jahr 1971 ist humorvoll und anarchistisch, er fasst seine exzentrischen Charaktere in einen einladenden, wohlgeschliffenen Rahmen mit eigenwilliger Struktur – ohne dabei an Scheu zu verlieren, sie nackt zu machen. Die Protagonisten sind so emanzipiert gezeichnet, dass man schnell ziemlich nah bei ihnen ist und ihre Handlungen, Aussagen und die Performance selbst in ihrer Absurdität als sinnvoll erachtet. Nein, bloßgestellt werden sie wirklich nicht, es handelt sich eher um eine einfühlsame Zeichnung im realistischen Sinne. Als Zuschauer ist man amüsiert ob ihres Witzes und ergriffen, wenn man ihnen in die Tiefe folgt.

Am stärksten begeistern an *Harold And Maude* die Berührungspunkte von Tragik und Komik. Einmal ist eine Häftlingsnummer auf dem Arm der 79 Jahre alten Maude zu sehen, eingestochen in einem deutschen Vernichtungslager. Plötzlich erscheint ihr Humor in einem ganz neuen Licht. Dieser Humor ist dann Selbstverteidigung, Selbstbehauptung, auch vor dem eigenen Wahn. Indem dieser Mechanismus in einem Spielfilm auftaucht, wird er weit darüber hinaus anschlussfähig – etwas, das auch eine Schallplatte leisten kann.

Was ich hier in meiner Begeisterung über einen Kultfilm des Kinos der Siebzigerjahre behaupte, lässt sich auch über die Band Ought aus dem kanadischen Montreal sagen: Genau wie in Ashbys Film ist der Kern des Ganzen ein ernster. Es geht um nicht weniger als Leben und Tod. Trotzdem muss man ständig grinsen. Und es wird eine Schaubühne geboten: Menschen, die ihren Spleen in die Welt schleudern, werden zu modernen Helden. Wo in *Harold And Maude* ein junger, weirder Teenager seine Todessehnsucht mit dem Trauma einer durch das Leiden an der Shoah »verrückt« gewordenen alten Dame zusammenschmeißt und dabei die Liebe findet, da wirft bei Ought Sänger und Gitarrist Tim Darcy seinen intelligenten Charme in den musikalischen Glanz seiner Bandkollegen. Die Wirkung ist vergleichbar: groß!

Etwas mehr als ein Jahr nach ihrem Debüt veröffentlichen Ought ihr zweites Album. Eine starke EP und ein Jahr auf Tour liegen zwischen Auftakt und Zweitling, und die acht Stücke auf *Sun Coming Down* klingen mindestens so gut wie das bisherige Werk. So kann es kommen, wenn Menschen ein Anliegen haben und es gleichzeitig stilbewusst zu inszenieren wissen: Die vier Freunde kommen alle aus der DIY-Szene, leben in einem Künstlerloft, gehen gemeinsam zur Universität, sind an den Studentenaufständen in Quebec 2012 beteiligt. Sie haben es sich auf diesem Wege augenscheinlich beigebracht, verantwortungsvolle Musik zu erschaffen, die trotz ihres Engagements leichtfüßig daherkommt.

Musikalisch lassen sich Ought in jener Suppe verorten, in der viele Ausläufer des Neunzigerjahre-Post-Hardcore schwimmen: Sie erinnern an French Toast, nur mit mehr Blues und mehr Gezerre, an Karate, nur mit mehr Coolness, und sie haben auch ihre Postpunk-Lektion gelernt. Ought klingen eigen – trotz absolut naheliegender Referenzen: Im ersten Stück »Men For Miles« lassen sich Anspielungen an die frühen Wire entdecken, dann an Minutemen oder auch mal an Modest Mouse (bei »Passionate Turn« etwa), in der Spritzigkeit manches Zwischentons taucht David Byrne auf, und in den häufigen, endlosen Repetitionen – kurz bevor es nervt – Mark E. Smith.

Das Highlight der Platte, der Song »Beautiful Blue Sky«, lässt sich Zeit. Er entfaltet eine musikalische Schönheit, wie sie in dieser Form zuletzt vielleicht bei »I Love You Golden Blue« von Sonic Youth zu hören war. Tim Darcys tiefe, tragende Stimme klingt, als würde er die Dichte an Wörtern direkt aus der Luft schneiden, die ihn umgibt. Er schwelgt in der Musik, verliert aber nie seine Aufregung. So hat er ein wenig Ähnlichkeit mit Harold, dem 18-jährigen Partner Maudes: dünn, langbeinig, wallendes schwarzes Haar. Und seine Tanzbewegungen und die schlaksige Intensität in seinem Auftreten schicken dann auch noch den jungen Jarvis Cocker ins Rennen der Referenzen. Einen so ernsthaften und gleichzeitig witzigen Sympathen hat es lange nicht mehr gegeben.

OUGHT
SUN COMING DOWN
CONSTELLATION / CARGO

HEALTH
DEATH MAGIC

FICTION / CAROLINE / UNIVERSAL
(ALBUM)

»Wenn Computerspiele und andere Medien wichtiger sind als Rockmusik, kann man nicht einfach so weitermachen«, erklärte Andrew Fearn, der Sleaford Mod im Hintergrund, unlängst in der *taz*. Recht hat er. Eine bestens erprobte Strategie der Rock- beziehungsweise Popmusik ist allerdings das Sich-Arrangieren. Da, wo die Pixel-Millionen umgesetzt werden, öffnen sich schließlich Töpfe, die größer sind als jeder Kulturetat oder manches Marketingbudget eines großen Konzerns. Flying Lotus hat etwa seine eigene Radiostation in der aktuellsten Ausgabe der Videospielreihe *Grand Theft Auto*. Weltgestaltende Möglichkeiten tun sich auf.

Auch die US-Band Health ist auf den digitalen Trichter gekommen. Nach zwei regulären Alben in drei Jahren nahm sie 2012 den Soundtrack für das Spiel *Max Payne 3* auf. Bei den Entwicklerfirmen wäre man auch schön blöd gewesen, hätte man die Band auf Dauer links liegen gelassen. Wie soll Rockmusik im digitalen Zeitalter denn sonst klingen, wenn nicht wie Health? Wo verzerrte Gitarren wie tausend kaputte Synthesizer klirren und flirren, wo ein fortwährendes Trommelgewitter die schlaffen Körper durchfährt, wo Sänger Jake Duzsiks Stimme wie eine akustische Fata Morgana durch den Sturm huscht. Die auf diesem Weg erzielten Einnahmen sollen die Band dem Vernehmen nach derart angefixt haben, dass man die bisherigen Indiekanäle verließ, um den eigenen Markenwert zu reevaluieren.

***Death Magic* ist Hans Zimmer fürs Berghain. In seinen besten Momenten.**

Es ist müßig, über einen solchen Schritt zu urteilen, aber er schraubt die Farbsättigung des Szenarios, vor dem Health nun ihr neues Album veröffentlichen, nochmals eine Stufe höher. Einfach weitermachen wie bisher ist, wie gesagt, keine Option. War es auch nie. Health haben ihren elektrifizierten Melancho-Splatter-Noise über die Jahre immer zugänglicher gemacht. Bekannten die restlichen drei Bandmitglieder nach Erscheinen des Debüts noch freimütig, aufgrund der beengten und lauten Aufnahmesituation kein einziges Wort von Duzsiks Lyrics verstanden zu haben, geben sie sich heute große Mühe, Texten und Melodien Luft zu geben. *Death Magic* soll Pop sein – mit den Mitteln Healths.

Auf ihre radikale Ästhetik und ihre typischen Signaturklänge verzichtet die Band nicht. Allerdings hat sie sich einem Formalismus unterworfen, der musikalisch auf Repetition und Abgrenzung statt auf Verschränkung und Auflösung in Kakofonie setzt. Stampf ist Trumpf. Das klingt sogar noch epischer als auf den zwei Vorgängeralben. *Death Magic* ist Hans Zimmer fürs Berghain. In seinen besten Momenten. Bisweilen klingt das auch wie Rammstein. Oder, da man Duzsik plötzlich so gut versteht, wie Miley Cyrus. Derart vermeintlich vielsagende, aber völlig beliebige Zeilen wie: »Life is strange / We die and we don't know why«, oder: »We die, so what?« würde man einem verlebten Popstar auch problemlos zutrauen. Eindimensionaler, harmloser Skaterboy-Romantizismus, der sowohl mit dem Leben als auch mit dem Nihilismus und der Wahrheit abgeschlossen hat, dominiert das Album. Er sagt am Ende doch nur: einfach weitermachen.

Thomas Vorreyer

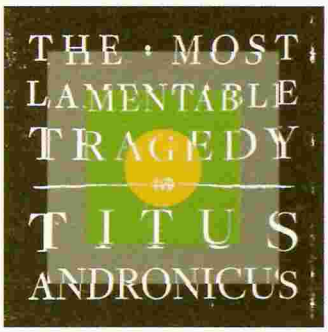
TITUS ANDRONICUS
THE MOST LAMENTABLE TRAGEDY

MERGE / CARGO
(ALBUM)

Kurze Geschichte über den Einzug des Wahnsinns in die Rockmusik: 🔪💊🍺🚂⛰. Kleiner Scherz. Die Geschichte über den Einzug des Wahnsinns in die Rockmusik muss Patrick Stickles erzählen, und der kann nicht so gut in kurz. Seit 2005 schreibt, singt, spielt er für die Band Titus Andronicus aus Glen Rock, New Jersey. Er ist jetzt 30 Jahre alt und beim vierten Album angekommen, es war also Zeit für etwas Größeres. *The Most Lamentable Tragedy* zitiert den Untertitel der Shakespeare-Tragödie, nach der sich Titus Andronicus benannt haben; es kommt auf 29 Stücke in 93 Minuten; und ja, es ist ein Konzeptalbum, eine Rockoper, eine Tribut-LP, ein verkapptes Best-of. Wahrscheinlich sogar ein Flugzeugträger.

Oder es ist ein Gesichtstattoo. So zumindest fühlt es sich an für Stickles, der auf *The Most Lamentable Tragedy* über einen manisch-depressiven Hauptdarsteller und sein Verhältnis zu einer nicht näher definierten Clique von Super Mario Brothers singt, belegt mit einem ebenso wenig näher definierten kosmischen Fluch. Der Sänger bezeichnet das Projekt als *all-in commitment*, nach dem es kein Zurück mehr geben kann in den Schoß der Gesellschaft oder wenigstens zu handelsüblichen Rock'n'Roll-Formaten. Erzählt wird topmodern nicht-linear und mit Verweisen auf Nietzsche, Daniel Johnston, The Pogues, Silvesterknaller und das eigene Werk, das Stickles durch Rückgriffe auf alte Songtitel und -fetzen sowie Fortsetzungen und Neuaufnahmen bereits geschriebener Stücke einbezieht. Kurzum: ein intertextueller und -disziplinärer *clusterfuck* mit Saxofon, den Titus Andronicus noch einmal dadurch verkomplizieren, dass sich ihre Musik anhört, als wollten sie die besten Kneipenschlägereien der Filmgeschichte in ein- bis zehnminütigen Rocksongs nachstellen.

The Most Lamentable Tragedy klingt nach Hüsker Dü, Springsteen, The Modern Lovers, Polizistenbegräbnissen in Baltimore und der besten Platte, auf der Bon-Jovi-Keyboarder David Bryan nie gespielt hat. Seinen engsten Verwandten jedoch findet das Album in Fucked Ups *David Comes To Life*, einer ähnlich ausufernden Rockoper von Gesinnungspunks, in der schwer zu fassende Texte mit der konkreten Wirklichkeit von Gitarrenriffs, Drumfills und Rhinozerosgesang kollidieren. Wo aber Fucked Up jeden Akkordwechsel am Lineal entlangziehen, manifestiert sich der Kontrollverlust bei Titus Andronicus immer auch musikalisch, in Wiederholungen, Abbrüchen, Pausen, Übersteigerungen, Raserei und Schnapsideen. Man denkt zum Beispiel: Das Letzte, was diese Band noch gebrauchen könnte, sind Streicherarrangements von Owen Pallett – und schon kommt der Fiedelfredi um die Ecke gegeigt.



Die extramännliche Ausgestaltung von *The Most Lamentable Tragedy* muss man natürlich ertragen können – die breiten Beine und tief hängenden Gitarren, den Bierkehlenmännerchor, die Bärte und den ganzen Schweinsgalopp. Dafür gibt es aber etwas mitzunehmen, *a glimpse inside the mind of* Patrick Stickles, dem letzten Mann vielleicht, der noch glaubt, dass Rock'n'Roll uns retten wird. Selbst schuld, denkt man immer wieder. Und wundert sich am Ende, wie nahe der einem damit kommt.

Daniel Gerhardt

POLE
WALD

POLE / KOMPAKT
(ALBUM)

Über unser metaphysisches Verhältnis zum Wald könnte man so viele Bände schreiben, dass dafür an einen stattlichen Teil von ihm die Axt angelegt werden müsste. Seit der Romantik sucht der Deutsche im Wald seine Identität

WERKE XXVII

VON
DIEDRICH DIEDERICHSEN

1

2

3

Der als Krautrock-Experte auch hierzulande bekannte britische Autor David Stubbs hat vor einiger Zeit ein Buch mit dem Untertitel *Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen* veröffentlicht (*Fear Of Music*, Zero Books). Ich fand das Beispiel für die Behauptung, dass die Ohren der meisten weniger avanciert sind als ihre Augen, immer unglücklich gewählt. Über Mark Rothkos gemütlich monochromen Farbverläufen steht doch ganz groß das Wort IMMERSION als Einladung, Karlheinz Stockhausen ist dagegen ein Komponist, auf dessen Musik man sich konzentrieren muss – das Gegenteil von Abschalten, Meditieren und Hirnwellness. Vielleicht müsste man heute eher erklären: *Why people get Post-Internet Art, but don't get Sound Art.* Das musikalische Äquivalent von Rothko ist jedenfalls eher der allgemein ultrabeliebte estnische Spiritualist Arvo Pärt, den die Leute sowas von getten.

In Manchester hatte gerade jemand die Idee, Pärt eine Komposition für Chor zu Gerhard-Richter-Gemälden aufführen zu lassen – den Leuten hat es sowas von gefallen. Statisch-immersive Versenkung funktioniert zu jedem Bild. Bildersehen ist ja ihr strukturelles Vorbild. Interessanter ist dagegen, was das norwegisch-australische Improv-Trio MURAL (1) auf einer Dreifach-CD namens *Tempo* (Sofa) in der Rothko Chapel in Houston, Texas aufgenommen hat: Ausschnitte aus einer vierstündigen Improvisation nämlich und ausdrücklich keine Einladung zur Versenkung, vielmehr ein ziemlich offenes, mit Überraschungen vollgepacktes, aber ungehetztes, endlos schimmerndes, langgezogenes Narrativ. Die Freiheit scheint unbegrenzt, wird aber doch nur zu genau so weiten Exkursionen genutzt, dass das Gefühl eines ganz eigentümlichen, schwer begründbaren Zusammenhangs nicht verloren geht. Liegt das an diesem komischen religiösen *space*, in dem die drei schon zum zweiten Mal nach 2011 einen Nachmittag lang aufgenommen haben? Vielleicht insofern, dass er An-einem-Ort-Bleiben, Nicht-Abhauen als eine den ganzen Körper ergreifende Form von Konzentration bedeutet, nicht aber zwingend etwas mit den künstlerischen Ideen des Malers Rothko zu tun hat.

Manchmal werde ich gefragt, ob ich mir die Acts, von denen hier die Rede ist, selbst ausgedacht hätte, so obskur seien sie. I wo! Noch die obskursten von ihnen haben selbstverständlich eine solide Gemeinde von Kennern und Fans um sich herum. Darum seien diesmal drei Werke erwähnt, in denen sich etwas fortsetzt, das hier schon vorgekommen ist. Auf ihrer neuen CD *Inside The Spectrum* (Alrealon) treiben jedenfalls PAS MUSIQUE (2) ihre Nichtmusik doch noch klarer in bestimmte Traditionen hinein, eine Art Post-Internet-Krautrock: erhabenes elektronisch/instrumentales Genudel, das aber immer von einer Terry-Riley-inspirierten Phrasierungseleganz zusammengehalten wird.

Auch Oliver Barretts Projekt PETRELS (3) habe ich schon in Folge IX dieser Serie erwähnt. Auf *Flailing Tomb* (Denovali) beschäftigt er sich in der zweiten Hälfte mit Godards *Alphaville*. In »Orpheus«, einer bizarren und sehr verführerischen Synthie-Pop-Oper wird ein Dialog vertont, dann folgt eine dreiteilige »Lemmy Caution« gewidmete Suite: ein düsterer, postapokalyptischer Regentag, dessen Schwärze aber immer wieder blitzartig Funkelndes reflektiert und sich durch bassige Schübe im Hintergrund buchstäblich langsam aufpumpt. Sensationellerweise wird dann irgendwann Rock daraus: ein fast metallener, zuweilen an die Kollaboration von Faust und Tony Conrad erinnernder, sehr geiler, wenn auch ganz schön bombastischer ROCK. Und schließlich ist auch die Bassklarinettistin Susanna Gartmayer wieder da, diesmal mit ihrem Trio MÖSTRÖM (mit Tamara Wilhelm und Elise Mory). *We Speak Whale* (Unrecords) widmet sich nicht nur vielleicht auch dem Inter-Spezies-Dialog – Wale waren ja die ersten Tiere, deren Musik auch Menschen gefiel –, sondern verfolgt einen ganz eigenen Weg zwischen höchstwertiger Klangforschung und dem ganz unbourgeoisen Charme eines aggressiv bis schrottösen Concrete-Sounds. Neben der nach wie vor genialen und auch ziemlich dominanten Bassklarinette gibt es Klaviergehacke und brachiale Elektronik, musikalischen Humor und Gegenwartsdiagnose (»Emoticon«).

und Zuflucht vor Zivilisationszumutungen. Der Slogan »Zurück zur Natur!« wird zwar Rousseau zugeschrieben, de facto aber wurde er nicht nur nirgends intensiver mit Leben erfüllt als hierzulande, sondern er richtete sich zunächst vor allem auch gegen die Artifizialität der französischen Großstadtkultur. Die oberflächlichen Kontakte, ohne die eine Agglomeration einander Fremder, wie sie eine Stadt bildet, nicht aggressionslos funktionieren kann, interpretierte man diesseits des Rheins als Kälte. Der Oberfläche setzte man Tiefe entgegen. Dann ist die Liebe inniger und der Hass auch. Die Leidtragenden solcher Bipolarität heißen Dazwischen, Weiß-ich-nicht und Mir-doch-egal.

Vielleicht hat die Tradition deeper Waldverehrung damit zu tun, dass es in Deutschland so selten lässigen, sich nicht zerquält hinterfragenden Pop gibt. Denn Pop ist ja die Situation, in der Oberflächen tief werden. Der deutsche Wald erwies sich nicht zuletzt für die NS-Blut-und-Boden-Ideologie als überaus anschlussfähig. Sind Bäume also rechts und sollte das Tätervolk lieber nicht in den Wald gehen, um über die eigenen Wurzeln zu stolpern? I wo! Das hieße Schokolade boykottieren, weil auch Nazis naschten. Den konnotativen Resonanzraum des deutschen Waldes zwischen Wandervögeln und Heidegger'schen *Holzwegen* wird man dennoch nicht so leicht los.

Vor kurzem hat Wolfgang Voigt der Eröffnung des rheinland-pfälzischen Nationalparks Hunsrück-Hochwald einen Teil seiner

Konzeptreihe mit dem ziemlich nach *116. Athenäums-Fragment* klingenden Titel *Rückverzauberung* gewidmet. Jetzt legt Stefan Betke alias Pole das in drei »Akte« gegliederte Klangergebnis ausgedehnter Waldspaziergänge durch das Isartal und die Alpen vor. Die Stücke tragen Fauna und Flora des Waldes aufrufende Titel wie »Wurzel«, »Moos« oder »Eichelhäher«. Anders als Voigts elegische Walderkundung mit ihren verfremdeten Klassiksamples klingt Poles mal stoisch klickernde, mal verschliert-sumpfige, dann wieder psychedelisch wabernde Hainelektronik auf Dub-Basis erstaunlicherweise nicht zwingend gehölzaffin. Ein Stück wie »Salamander« hätte durchaus auch »Umgehungsstraße im Abendlicht« heißen können, ohne dass es zu einem öffentlichen Aufschrei gekommen wäre.

Sind Bäume rechts? Sollte das Tätervolk lieber nicht in den Wald gehen?

Betkes hypnotischer, mit deftigen *How-low-can-you-go?*-Bässen unterlegter Minimalismus ist mit seinen jamaikanischen, aber dennoch dezidiert unbekifften, von tagheller Präzisionsmystik informierten Hallräumen nicht nur tranceinduzierend, sondern gewinnt auch mit jedem Hören an Komplexität. Die Stücke sind keine tonmalerische Programmmusik, der Wald scheint eher als Inspirations- denn als Samplequelle gedient zu haben. Ist es nicht ohnehin nur eine Frage des Abstraktionsniveaus, ab wann sich die vertikalen und horizontalen Strukturen von Stadt und Wald gleichen?

Thomas Hübener

BATTLES
LA DI DA DI

WARP / ROUGH TRADE
(ALBUM)

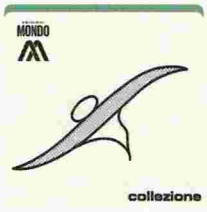
Im Anfang war der Tweet, und der Tweet war von Battles. Die US-amerikanische Band teilte der Welt im vergangenen Jahr mit, dass »die Fenster staubig« seien und dass ein Foto aus dem Studio als Indiz für Albumaufnahmen genügen müsse. Darauf folgte lange Zeit nichts. Vor kurzem wurde an auserwählte Personen dann ein Link zu zwölf Tracks geschickt, Betreff: »I Remember When I Was 26«, abgesehen davon gab es keine weiteren Informationen, kein Albumcover, keine Stücktitel oder ähnliches.

Also »nur« Musik. Der angeblich so gesichts- und geschichtslose Konsum, der *Digital-only*-Hörern mitunter vorgeworfen wird, das durch Randinformationen unbelastete Hinhören ist aber genau das, was einer Battles-Platte

DIRECT CUTS

1

2



3

Die Platten auf White Material, dem Label von DJ RICHARD (1), sind heiß begehrt. So heiß, dass manchem ob der Knappheit des strikt limitierten *Vinyl-only*-Angebots der Kragen platzt, wenn er die Apothekerpreise sieht, die findige Discogs-Verkäufer dafür abrufen. *Grind* (Dial Records), DJ Richards erstes Album, werden nun auch all jene kaufen können, die nicht pünktlich zum Erscheinungstermin im Plattenladen stehen. Wer jedoch eine Sammlung von Tracks erwartet, die dem kantigen House- und Techno-Sound von White Material entsprechen, wird möglicherweise enttäuscht sein, hat der aus Rhode Island stammenden Produzent während der Arbeit an seinem LP-Debüt doch die DJ-Perspektive weitgehend außer Acht gelassen. Die neun Tracks auf *Grind* klingen wie ein pechschwarzer, träger Fluss. Das Geschehen wird in weiten Teilen von zeitlupenhaften Drones bestimmt, aus denen sich immer wieder eine Bassdrum schält. Natürlich, mit »Savage Coast« oder »Bane« gibt es auch Tracks zu hören, die trotz ihrer Vielschichtigkeit DJ-Musik sind. Und so reiht sich *Grind* ein in die stattliche Liste hervorragender Techno-Alben, die das Hamburger Label Dial in seiner 15-jährigen Geschichte veröffentlicht hat.

In diese Liste hat sich auch der New Yorker JOHN ROBERTS bereits eingetragen. Der ehemalige Grafikdesign- und Kunststudent stellt mit Brunette Editions seine eigene Plattform vor, die nicht allein Plattenlabel sein will, sondern auch Bücher und andere Druckerzeugnisse veröffentlichen soll. Zunächst erscheint die *Orah EP* von Roberts selbst, die ausschließlich mit einer Akai MPC 2000 produziert wurde. Sie enthält zwei umwerfend gute, verspielte, aber rhythmisch tighte House-Tracks jenseits der Norm – spröde und doch elegant.

MPC-Beats sind auch auf *Also Known As Good* (Ava), dem zweiten Album von DAMIANO VON ERCKERT (2) zu hören. Bei dem Kölner DJ und Produzent führt die musikalische Reise indes in die späten Achtziger bis Mitte der Neunziger, die sowohl im HipHop als auch im House gern als Goldene Ära verklärt werden. Dass von Erckert ein Faible für diese Zeit hat, ist nicht neu. Neu ist, dass er sich genauso auf HipHop, Funk und R'n'B bezieht wie auf House US-amerikanischer Prägung. So sind auf *Also Known As Good* diverse Vertreter der Kölner Rap-Szene mit Gastbeiträgen zu hören, etwa Hulk Hodn alias Hodini, Retrogott und Twit One (hier als Tito Wun firmierend). Letzterer hat am hinreißenden »Work For Love« mitgewirkt, dem besten Track des Albums und dem Moment, in dem von Erckerts musikalische Vision am besten zündet: Klassische Uptempo-Block-Party-Beats treffen auf schwelgerischen House mit Vocals und Rhodes-Sprenkeln.

Klassische *library music*, also Musik, die in Produktionsarchiven für die Verwendung in Film, TV oder Werbung bereitgestellt wird, ist das Hobby des Produzenten Francesco De Bellis aus Rom, der auch Teil der Acts Pigna People und Jollymusic ist. Vor zwei Jahren hat er das Label EDIZIONI MONDO (3) ins Leben gerufen, wo seither vier EPs erschienen, die gleichermaßen *library music* wie auch das italienische Kino der Sechzigerjahre als Inspirationsquelle nutzen. De Bellis selbst (als L.U.C.A.), Raiders Of The Lost Arp und Odeon haben die bisherigen Platten dieser Serie produziert. Auf der Compilation *Collezione* (Edizioni Mondo / Running Back) zusammengefasst, ergeben die 13 Stücke ein wunderbares Album, das klingt wie von lästigen Klischees befreite Balearic-Ambient-Musik.

zuträglich ist. Kein Entziffern von Codes im Booklet, kein Produzenten-Namedropping stört die Rezeption, die Assoziationsmaschinerie läuft von alleine an. Man erinnert sich noch gut an die Vorgängerhammerplatte *Gloss Drop*, die beinahe nicht vollendet worden wäre, weil Sänger Tyondai Braxton die Band während der Aufnahmen verlassen hatte. Die übrigen Mitglieder Ian Williams, Dave Konopka und John Stanier machten das Beste daraus – schließlich bezeichnen sich Battles selbst als Mathrockband, man kann also bei aller jazzigen Improkultur von kühl denkenden Menschen ausgehen – und luden die Sängerin Kazu Makino und Gary Numan als Gäste ein. Gesang gibt es auf dem neuen Album nicht mehr, offensichtlich haben Battles Gefallen daran gefunden, ein reines Instrumentaltrio zu sein.

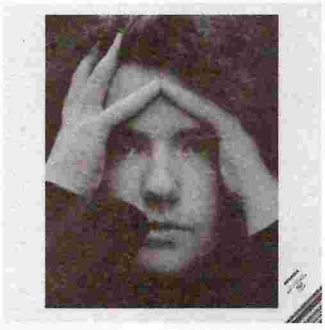
Nie kommt das Gefühl auf, dass etwas fehlen könnte: Battles daddeln begeistert vor sich hin, streifen afrikanische Polyrhythmik, verweilen in tiefsten Krautgefilden, pendeln zwischen Hi- und Lo-Tech, um sich dann in Progrock und Noise auszutoben. Anarchie und Strategie. Wer Vergleiche braucht: Gleichzeitig Konk, Jethro Tull (ohne Vocals) und Neu! laufen zu lassen, dürfte dem Sound dieser Platte recht nahekommen. Die schlagzeugbetonte Schwere (Drummer Stanier spielte früher bei Helmet), die die Alben *Mirrored* und *Gloss Drop* durchaus hatten, ist einer früher nur partiellen Leichtigkeit und Verspieltheit gewichen. Tolle namenlose Musik – bis das Geheimnis um den Albumtitel doch noch gelüftet wurde. *La Di Da Di* heißt das Werk, die Stücke tragen Titel wie »The Yabba«, »FF Bada« oder »Summer Simmer«. Spätestens beim schwerelos abdriftenden Schlusstrack »Luu Le« wird klar: Battles sind richtig verknallt in ihre neue *playfulness*. Ob-la-di-da-di! Für die Rezensentin gilt fortan: Manchmal ist es echt gut, wenn man einfach »nur« die Musik kennt.

Christina Mohr

GEORGIA
GEORGIA

DOMINO / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Begeisterte Kinderstimmen schreien: »Georgia! Georgia! Georgia!« Ein unbestechlicher Bass setzt ein, das Intro geht in den zweiten Song mit einem Qawwali-Kassetten-Sample aus Südasien über. *Georgia* von Georgia Barnes klingt wie Marc by Marc Jacobs. Falsche Bescheidenheit wäre hier auch deplatziert. Dieses Album verdient ein Kanye-West-Ego.



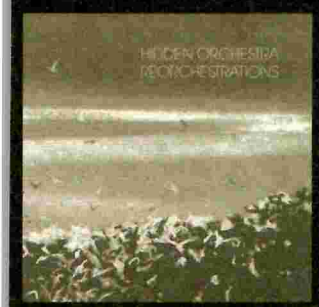
Die Referenzen sind unüberhörbar: Die Stimme wechselt vom gepitchten Rap-Gesang, der beim Song »Move Systems« mit dem Vokalstil von M.I.A. vergleichbar ist, zur schrill verzerrten Karin-Dreijer-Andersson-Stimme in »Be Ache« und »Nothing Solutions« und dann in »Hold It« und »GMTL« zu R'n'B-Soul-Vocals. Barnes wartet auf ihrem Debüt mit vielen Ideen auf und konnte diese innerhalb der Produktionsphase von zwei Jahren größtenteils perfekt in Szene setzen. Dabei fächern sich die Einflüsse nahezu endlos auf, auf eine schlichte Formel lässt sich das Album nicht reduzieren. Barnes erschafft eine Klanglandschaft, die Genregrenzen sprengt und einen globalen Sound entwickelt, der amerikanische HipHop-Beats, klassische Synthies und Dub-Stücke mit Euro-Trance vereinigt und dabei eine ganze Reihe an Emotionen und Stimmungen abbildet. Neben den meisten Upbeat-Songs stechen die Balladen »Heart Wrecking Animals« und »You« als musikalisch reduzierte Nummern heraus, die dem Album durch die Breite des musikalischen Spektrums letztlich seine Stärke verleihen.

Georgia von Georgia Barnes klingt wie Marc by Marc Jacobs.

Auf *Georgia* ist wirklich alles zu finden, das irgendwie als zeitgeistig verstanden werden kann. Es ist ein beachtliches Debüt, das allerdings nicht von einer Newcomerin produziert wurde: Barnes studierte nicht nur Musikethnologie in London, sie ist professionelle Schlagzeugerin und supportet die Live-Bands von Kate Tempest, Kwes und anderen Rough-Trade-Acts. Alle Instrumente auf *Georgia* wurden im Alleingang im Heimstudio eingespielt. Da bleibt vorerst nur die Frage offen, wie dieses solo aufgenommene, vollgepackte Album live wiedergegeben werden soll. Aber nicht mehr lange: Auch daran arbeitet Georgia Barnes bereits.

Nadine Schildhauer

DENOVALI RECORDS · LABEL & ONLINE RECORD STORE



HIDDEN ORCHESTRA
REORCHESTRATIONS
[CD|LP|DIGITAL]

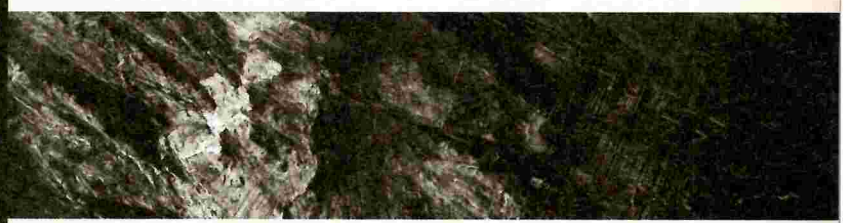
denovali.com/hiddenorchestra

RICARDO DONOSO
MACHINE TO MACHINE
[CD|2xLP|DIGITAL]

denovali.com/ricardodonoso

DENOVALI.COM/STORE · Record Store mit +5000 Titeln
Experimental, Ambient, Jazz, Electronica, Indie, etc.

DENOVALI FESTIVAL ESSEN 2015



01.10 - 04.10 · Weststadthalle Essen

HOLLY HERNDON · THOMAS KÖNER
BLANCK MASS · EMPTYSET · NOVELLER
ELEKTRO GUZZI · HIDDEN ORCHESTRA
MONDKOPF · POPPY ACKROYD · + 14 MORE

denovali.com/festival

BEACH HOUSE
DEPRESSION CHERRY

BELLA UNION / PIAS COOPERATIVE
(ALBUM)

Zurück zu den Wurzeln. Das haben sich Beach House mit ihrem fünften Studioalbum *Depression Cherry* vorgenommen. Wobei das Bild lustig anmutet: Beach House sind nicht gerade bekannt für Musik, die besonders verwurzelt in der Welt wäre. Ihre Alben sind perfekte Soundtracks für surreale Träume, in denen niemand erwachsen ist, man den ganzen Tag spielen darf, das Karussell hoch in den Himmel reicht und es zum Mittagessen Eis gibt. Ihre Wurzeln suchen Beach House im Lo-Fi-Zucker-Pop der Anfangsjahre, als sie auf kleinen Bühnen spielten und sich in ihren Arrangements auf das Wesentliche konzentrierten: Keyboard, Gitarre, Vintage-Synthies, reduzierte Perkussion sowie Victoria Legrands von weit her hallende Stimme.

Mit wachsenden Zuschauerzahlen und größeren Venues sei die Musik automatisch lauter und aggressiver geworden, schreiben Legrand und Alex Scally im Begleittext. Und weiter: Das neue Album, das die Französin und der US-Amerikaner gemeinsam mit Chris Coady auf dem Land in Louisiana aufgenommen haben, solle die Magie des Anfangs heraufbeschwören. *Depression Cherry* sei eine Farbe, ein Gefühl, das den Ort beschreibt, an dem man während der endlosen Reisen durch die endlosen Variationen des Lebens ankommt, sagen die beiden in gewohnt geheimnisvoller Manier.

Was man Beach House zugutehalten kann, ist ihre konsequente Erfindung einer eigenen Welt. Der Haken ist, dass man sich wie schon beim letzten Album *Bloom* auch bei *Depression Cherry* fragt, wie zum Teufel Beach House ihre eigenen Songs auseinanderhalten können. *Teen Dream* und *Devotion* sind Alben mit unvergesslichen Melodien, die nicht von dieser Welt zu sein scheinen; der Refrain von »Zebra« ist vielleicht einer der besten überhaupt. Die neuen Songs können da nicht mithalten, an Stücke wie »10 Mile Stereo«, »Take Care« oder an »Master Of None« vom Debüt reichen sie nicht heran. Aus der Masse sticht das subtil groovende »10:37« mit sehr präsentem Beat und einer tragenden Melodie heraus. Dazu kann man hervorragend, alle viere von sich gestreckt, auf dem Boden liegen und einer Spiegelkugel beim Kreisen zusehen. Die erste Single-Auskopplung »Sparks« arbeitet zwar mit kräftig übersteuerter Gitarre, kann sich aber trotzdem nicht über das dahinwabernde Allerlei des Albums erheben.

Beach House haben über ihren Namen mal gesagt, sie wollten damit einen Ort benennen, an dem ihre Musik existieren könne. Das ist eine schöne Vorstellung, und man kann sich dieses Haus sehr gut ausmalen. Für ein paar Stunden zu Besuch sein, das wäre schön – dann reicht es aber auch wieder. Eis zum Mittagessen will man schließlich auch nicht jeden Tag.

Anne-Sophie Balzer

M.E.S.H.
PITEOUS GATE

PAN
(ALBUM)

Wie kaum ein anderes Label besetzt Pan aus Berlin die Schnittstelle zwischen experimenteller elektronischer Musik und Clubkultur. Labelbetreiber Bill Kouligas wuchs in der Punkszene Athens auf, entdeckte in London elektronische Musik und lebt seit 2009 in Berlin. Auf Pan verbindet er Klangforschung mit dem Momentum der Clubszene und einer fein justierten popkulturellen Sensibilität. Ein Release kann ein Brett des Techno-Produzenten Objekt sein, das nächste kann vom Berliner Postpunk-Helden Frieder Butzmann stammen – oder von James Whipple alias M.E.S.H. Dessen Debütalbum *Piteous Gate* dekonstruiert die Dramatik von Hochglanzklängen aus Sample-Bibliotheken für Hollywood-Filme mit driftenden, ortlosen elektronischen Sounds.

Unwahrscheinliche Collagen herzustellen und deren unberechenbare Chemie zu erkunden, scheint seit jeher der Produktionsmodus des in Santa Barbara, Kalifornien aufgewachsenen Whipple zu sein. Als Teenager produzierte er einen Mix aus Postpunk, Musique concrète und Drum'n'Bass. Er besuchte ein College in New York und blieb bei einer Reise nach Deutschland in Berlin hängen. Die Stadt habe ihm das Gefühl gegeben, dass man hier ganz und gar für sich sein und sich in seinen Ideen vergraben könne, sagt er. Durch und durch Einzelgänger ist Whipple allerdings nicht. Er wurde Teil des viel beachteten Kollektivs Janus, das die formatierten Clubsounds der Stadt mit irrwitzigem Eklektizismus aufbrach.

Die Viertel-Grooves von Techno und House bilden seit jeher die pulsierende Halsschlagader des Berliner Nachtlebens. Deren gebieterischem linearen Prinzip setzt M.E.S.H. in seinen Sets eine widersprüchlichere, zerrissene Dynamik entgegen: Freistehende Klänge werden von Popfetzen etwa einer arabischen Coverversion eines Aaliyah-Gassenhauers oder einer Hookline von Nicki Minaj zusammengehalten. Die Vision seiner Musik besteht darin, dass das Riff, das melodische Leitmotiv eines Stücks, dieses ganz und gar tragen könnte. Auf seiner tollen ersten EP für Pan, *Scythians*, impfte Whipple den lyrischen Sounds des Detroit-Techno ein schrilles Popmoment ein. Auf *Piteous Gate* fällt das Nachtleben als Bezugsrahmen weitgehend aus. Die megalomanische Qualität der Klangwelten des aktuellen Blockbuster-Kinos benutzt Whipple wie ein impressionistischer Maler seine Farben. So begegnen sich globale Kulturindustrie und Berliner Alltag. Sympathisch ist die zurückhaltende Nachdenklichkeit der Tracks, die klar umreißen, wo Pop 2015 steht: Das Dämonische und das Emanzipatorische liegen oft irritierend nah beieinander.

Alexis Waltz

SLEEP
SLEEP

STAATSAKT / CAROLINE / UNIVERSAL
(ALBUM)

»Das Schiff, das ist die Heterotopie schlechthin«, schrieb Michel Foucault im Jahr 1967. »In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume, die Spionage ersetzt das Abenteuer und die Polizei die Freibeuter.« Um Schiffe, Freibeutertum und die damit verbundenen Heterotopien ging es auf *Libertatia*, dem letzten Album der Gruppe Ja, Panik. Um Träume und Möglichkeitsräume geht es nun bei Sleep, dem Soloprojekt von Andreas Spechtl. Spechtl ist seit zehn Jahren Texter, Sänger und Gitarrist der österreichischen Wahl-Berliner Band und seit kurzem neben Robert Stadlober und Daniel Moheit Mitglied der Oktavistischen Internationale, die das obige Foucault-Zitat zu ihrem Leitspruch wählte. Sein Album *Sleep* kreist nach dem Motto »Schlaf ist wie *love*« um Schlaf als Elixier, Fluchtpunkt und Traumplatz, es gönnt sich Zeit und Raum für Feldaufnahmen, wechselnde Rhythmen, sperrige und fremdartige Klänge. Kurz: fürs Mäandern.

In den Zivilisationen ohne Schiff versiegen die Träume.

Ein Song wie »Sister Sleep« fußt auf Geknarze, zu dem sich eine Klavierfigur und später Elektrobeats gesellen. Spechtl singt soft auf Englisch, seine Stimme erinnert an Bobby Gillespie von Primal Scream anno 1987. Er packt eine dünne Gitarre drauf, lässt alles fließen. Plötzlich ertönt ein sexy Bass, schnipst eine Trompete rein, schmeichelt die Stimme: »The silence

of a language / Sounds like the speech of a sister / No one lives in these cities / No one but sleep.« Im Lied »Hauntology« – der Titel bezieht sich sowohl auf den Begriff des französischen Philosophen Jacques Derrida als auch auf die popkulturelle Bewegung – paart Spechtl Bläser mit Reggae-Rhythmen, hängt straffe Gitarrenklänge und Hall dazu und lässt die Klänge von wohlig zu gespenstisch anschwellen.

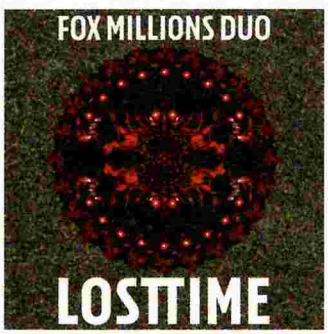
In »After Dark« singt Spechtl: »Germans, they get dangerous after dark / So watch out in Hamburg, Köln, Heidelberg after dark!« Ein Ratschlag für Rumtreiber? Flüchtlinge? Dich und mich? Schlau konterkariert die fluffige Folk-Musik den Text des Songs. Fortan ewig begleiten wird einen die traurig-weise Ballade »Time To Time«, vielleicht auch »Duérmete Niño« mit einer hypnotisch verzerrten spanischen Frauenstimme (vom gleichnamigen Kinderlied hat sich Spechtl übrigens nur den Titel geborgt). Die Eingängigkeit mancher der acht Stücke wandelt sich nach mehrmaligem Hören, rhythmische Verschiebungen fallen auf, Eckigkeiten. Man kann den Schichten nachspüren, die hier sorgsam aufeinander gelegt wurden.

Andreas Spechtl liebt den Schlaf und die Klänge und lässt beiden die nötige Ruhe, den nötigen Raum – eine magische Kombination. Diese schöne Platte hilft, sich wieder einzunorden, wenn man abgehoben oder abgestürzt ist. Ja, es stimmt: Sein Schlaf ist wie *love*.

Barbara Schulz

FOX MILLIONS DUO
LOST TIME

THRILL JOCKEY
(ALBUM)



Gestern hörte ich zum ersten Mal »Hurra die Welt geht unter«, den Titelsong des neuen K.I.Z-Albums. Korrekter Inhalt! Nix für meine Playlist, aber definitiv ein Bindeglied zu meinem früh pubertierenden Besserwissernachwuchs. Heute informiere ich mich über die Bands Liturgy und Oneida. Die sind zwar auf meiner Festplatte gelagert, aber ohne Alltagsbezug. Hunter Hunt-Hendrix, Kopf des Brooklyner Quartetts Liturgy, versteht seine Kunst als *Transcendental Black Metal – A Vision Of Apocalyptic Humanism* (so der Titel eines Manifests aus dem Jahr 2010) – deswegen erwähne ich K.I.Z beziehungsweise die um sich greifende Überzeugung, dass das richtige Leben mittlerweile nur auf der Asche dieser Gesellschaft denkbar ist.

Hoffnungsvolle Apokalyptik regiert, vor allem in den urbanen Thinktanks a.k.a. Hipsterzentren dieser Welt. Also in Brooklyn. Woher auch Oneida, ein vergleichsweise unstrukturiertes, auf Mehrfachalben spezialisiertes Kraut-Psych-Noise-Kollektiv stammt. Dessen schlagwerkender Mastermind Kid Millions hat nun mit Liturgy-Drummer Greg Fox zwei Sechsstundensessions aufgenommen und daraus einen Tonträger gezimmert. Beide, so heißt es, sind seit Jahren eng befreundet und voller gegenseitigem Respekt, ihr gemeinsames Werk ist formal ein klassisches Kraut- oder Fela-Kuti-Album mit zwei 20-Minuten-Stücken, welches genau so klingt, wie man es sich, wenn man alle Bezüge kennt, vorstellt. Oder man nimmt sich Liturgys diesjährige Post-Black-Oper *The Ark Work* noch mal vor, eine sozial ausgrenzende Übung meditativer Hysterie.

So freies *und* intensives Trommeln habe ich noch nie gehört.

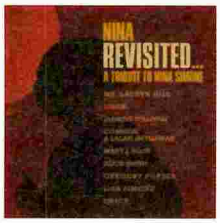
Lost Time bespielt ein ähnlich spezielles Feld, kaum weniger fordernd, aber der Besetzung entsprechend reduzierter, fokussierter und differenzierter. Zwei Stücke, »one blasting and one meditative« oder: Apokalypse und der Moment danach. »Telegy / Time Lapse« geht als Zeitraffer-Soundtrack zu Fukushima durch, mit Erdbeben, Sturm und Tsunami. Ein sich mehrfach wandelndes, nach jeder Pause noch intensiver zurückkehrendes Monstrum aus Rhythmus und Noise, aufgebaut auf doppeltem, verstärktem Herzschlag, überlagert und durchdrungen von manischem Schlagzeug, verdichtet durch Synth-Loops und sequenzierten Noise, inspiriert laut Beiblatt von Fox' Mentor und Free-jazz-Ikone Milford Graves. Graves, Jahrgang 1941, spielte mit Sonny Sharrock, Albert Ayler und David Murray, lebt aber im Wesentlichen als Lehrer. Seine wenigen Veröffentlichungen bestreitet er meist solo, da sein Innovationsdrang das Zusammenspiel mit anderen erschwert. Mit der Hommage seines Schülers müsste er zufrieden sein. So freies *und* intensives Trommeln wie ab Mitte dieses Höllenritts habe ich noch nie gehört.

»Post Encounter Effect«, die Ruhe nach dem Sturm, ist ein ganz anderer Film: Zu durchgehenden Frequenzen zwischen Klangschale und Mönchsbrummen (Grundton Om) spielen die zwei Schlagzeuger ein unaufgelöst-schwebendes Marsch-Pattern, irgendwo zwischen Steve Reich und Can, dessen Reiz in der immer wieder leicht verschobenen Synchronizität einer Live-Session besteht. Brandaktueller Avantgardeschamanismus *from planet Hipster*. Und trotzdem Musik.

Holger in't Veld

GEGENWARTSKUNDE

POPWELT
MIT KLAUS WALTER



1

2

Wie kaum eine andere Sängerin war Nina Simone zu Lebzeiten in der Lage, sich Songs anderer Leuten so anzueignen, dass sie am Ende vom Lied als deren Autorin dasteht. Zumal wenn die Aneignung der Intention des Urhebers widerspricht, zumal wenn der Urheber John Lennon heißt, der seine Haltung zur Gewaltfrage bei den Revolten der Sechzigerjahre im Beatles-Song »Revolution« so formulierte: »But when you talk about destruction / Don't you know that you can count me out ...« Wenn man genau hinhört, ist da noch ein »in« hinter dem »out«, das wohl Lennons Zwiespalt dokumentieren soll, aber unter dem Strich bleibt es bei der Absage an politische Gewalt.

Nina Simone widmete dem ermordeten Martin Luther King den Song »Why? (The King Of Love Is Dead)«, war aber von dessen Kurs des gewaltfreien Widerstands nicht überzeugt, wie ihre Aneignung des Beatles-Songs belegt. »I'm here to tell you about destruction / Of all the evil that will have to end«, singt Simone in ihrer Version von »Revolution«, die wie Lennons Song im Jahr 1968 erschien. »Some folks are gonna get the notion / I know they'll say im preachin' hate ... It's not as simple as talkin jive / The daily struggle just to stay alive / Singin' about a revolution / Because we're talkin' about a change / It's more than evolution.«

Das Tributalbum *NINA REVISITED* (1) (RCA) steht also vor dem Problem, den komplizierten Prozess der künstlerischen Aneignung und Anverwandlung zum Teil weltbekannter Songs durch Nina Simone in eine Würdigung dieser Ausnahmekünstlerin zu übersetzen. »Baltimore«, »Wild Is The Wind«, »Ne me quitte pas«, »I Put A Spell On You« – Evergreens dieser Gewichtsklasse werden von Leuten wie Usher, Mary J. Blige oder Common & Lalah Hathaway standesgemäß interpretiert und vom Vintage-Beauftragten Robert Glasper auf Manufaktum-Soul poliert. Wenn man kurz vergisst, dass es Nina Simone war, die sich diese Lieder zur Brust genommen hat (*pun intended*), fragt man sich, wer diese Auswahl des Allernaheliegendsten verbrochen hat.

Man wohnt einer seltsamen Entmischung bei: Ohne Simones Handschrift stehen die Klassiker so zusammenhanglos beliebig nebeneinander wie einst die Hits in den Potpourris der Stars On 45 oder im Endlosmix von James Last. Das Unterfangen, die große Simone zu ehren, gelingt also ex negativo: *It's the singer, not the songs* – ohne Nina habt ihr keine Chance. Dass die andere Hälfte dieses Albums aus dem einigermaßen tragischen Versuch Lauryn Hills besteht, sich ausgerechnet mit einer Nina-Simone-Impersonation – von Troubleshooterin zu Troubleshooterin – aus den Niederungen ihrer Karriere zu kämpfen, sei nur am Rande erwähnt. Häme ist hier nicht angebracht.

Während auf *Nina Revisited* Songs, die Simone gecovert hat, ohne Simone zu Staub zerfallen, passiert auf *DIS COVER – DONNA REGINA AS RECORDED BY* (2) (Karaoke Kalk) das Gegenteil. Quasi in Abwesenheit gewinnt das Kölner Bandehepaar Regina und Günther Janssen in den Adaptionen ihrer Musik durch andere plötzlich ein Profil, das hinter dem immer eine Spur zu selbstgenügsam ins Pastichehafte kippenden ruhigen Fluss ihrer zwölf Alben in 25 Jahren nicht zu vermuten war. Als späte Geburtshelfer oder als »Ent-Decker« von Donna Regina fungieren so unterschiedliche Acts wie Chica And The Folder, Dani Siciliano oder Mouse On Mars. Und, zum Spiegeln, zwei Paare: Thomas Fehlman & Gudrun Gut, noch länger dabei, schärferes Profil seit jeher, covern »Holding The Mirror For Sophia Loren« spiegelverkehrt: Fehlmann singt, Guts Trademark-Leanderismen bleiben im Hintergrund; und Dean & Britta, Amerikas Antwort auf Günther & Regina, treffen mit »Driving In Your Car« derart präzise die Schnittmenge aus »Pale Blue Eyes« und »Autobahn«, dass man sich fast schämt, das gut zu finden.

Leichtmetall tun mit Tuba und Glockenspiel das, was Donna Regina nie gewagt haben (oder doch?): Sie singen auf Deutsch von der Farbe der Liebe, und das gelingt, weil sie der deutschen Sprache so wenig über den Weg trauen wie die frühen FSK oder JaKönigJa. Bill Wells übernimmt eine originale Gesangsspur und macht Regina Janssen damit zur Sängerin seines National Jazz Trio Of Scotland, im ihr eigenen Spätseptemberton singt Janssen »End Of September«. Das Tributalbum erscheint im September und klingt – absurd, bei dieser Besetzungsliste – wie das Donna-Regina-Album, das Donna Regina schon immer machen wollten, das zu versuchen sie aber anmaßend gefunden hätten.

ROMANO
JENSEITS VON KÖPENICK

VIRGIN / UNIVERSAL
(ALBUM)

Er hat gut vorgelegt: Die Wenigsten hatten Romano auf dem Schirm, bevor er in diesem Frühjahr mit »Metalkutte« ziemlich *fresh* um die Ecke kam. Plattenbau-Beat *meets* Death Metal *meets* Goldblouson. Hä? Auf den ersten Synapsenschock folgte großes Daumen hoch auf allen Kanälen. Totale virale Affirmation. Plötzlich wollten alle wissen: Wer ist dieser Typ mit Gretelfrisur und Putin-Visage?

Die mediale Rezeption des – in Ermangelung einer treffenderen Genrebezeichnung – Rappers, war dabei von einer auffallenden Unschärfe begleitet. Allein seine Haartracht sorgte für ein Feuerwerk freier Assoziationen. Trägt er eine Mädchenfrisur? Indianerzöpfe? Stand Asterix Pate? Oder handelt es sich um krassen Cholo-Gangster-Style? Die Unmöglichkeit, sein Erscheinungsbild auf einen simplen Bedeutungskern zu reduzieren, erinnert an die Arbeit des Künstlers Douglas Gordon, der 1996 mit blonder Perücke für sein »Self-portrait As Kurt Cobain, As Andy Warhol, As Myra Hindley, As Marilyn Monroe« posierte. Romano rangiert souverän zwischen Schießbudenfigur und *badass*, indem er eine Projektionsfläche für die Zuschreibung unterschiedlichster

kultureller Stereotype bietet, die sich fortwährend gegenseitig überlagern und aushebeln.

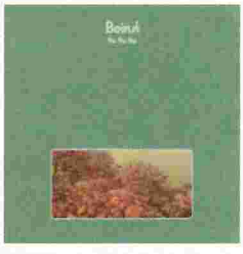
Nach und nach kommen mehr Details über den Künstler ans Licht, die zunächst weiter verstören (seine Schlagervergangenheit), dann aber langsam Sinn ergeben: Sirisumo (»Itchy / Cornerboy«), Jakob Grunert (Friedrich-Liechtenstein-Checker-Crew), fetter Major-Deal. Romano ist ein Quertreiber mit Businessplan. Die zweite Clipveröffentlichung »Brenn die Bank ab« zelebriert den Zopf bereits als etabliertes Kultsymbol: In der ersten Einstellung fungiert es als Lunte für einen Champagnerflaschen-Molli.

Das Album *Jenseits von Köpenick* ist als Hommage an den Berliner Bezirk konzipiert: außen Plattenbautristesse, innen Gemütlichkeitshölle. Auf ein Fundament kühler Elektrobeats wird eine dicke Schicht Zuckerguss aus plüschigen Synthiesounds und schlageresken Melodien geklatscht. Inhaltlich bleiben weitere Schocker aus, stattdessen werden diverse Alltagsthemen konsenstauglich verhandelt: Falten sind schön, Botox ist doof (»Heiß heiß Baby«); Rauchen ist ungesund, macht aber Spaß (»Marlboro Man«); Internet-Dating ist Zeitverschwendung (»Romano & Julia«). Eine befriedigende Antwort auf die Frage, wer dieser Typ nun eigentlich ist, bleibt das Album schuldig. Wahrscheinlich: Mann, Musiker, Styler, Köpenicker. Wenn auch nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.

Diana Weis

BEIRUT
NO NO NO

4AD / BEGGARS / INDIGO
(ALBUM)



Der Welpenschutz für Wunderkinder ist vorbei. Beim dritten, spätestens beim vierten Album kann aus anfänglicher Begeisterung aufkeimende Ungeduld oder gar größere Enttäuschung werden, wenn die erhofften Entwicklungsschübe ausbleiben oder ein vermeintliches Junggenie auf der Stelle tritt. Selten nachsichtig zeigte man sich bislang allerorten mit Zach Condon, der nun die vierte LP seines Projekts Beirut vorlegt.

2005 war es, als der US-Amerikaner 19-jährig die Eindrücke einer Europareise in einem transkontinentalen Kunstgriff verarbeitete und auf seinem Debüt *Gulag Orkestar* südamerikanische und osteuropäische Stilelemente mit seiner eigenen westlichen Indie-Sozialisation zu einer neuen, sensiblen »Weltmusik« verband, die ein hypernervöses Teenager-Fernweh ebenso transportierte wie die Wehmut aufgrund der grassierenden Globalisierung. Dieser setzte Condon die Relikte einer vergangenen Epoche und ferner Regionen entgegen und stilisierte sie als akustisches Äquivalent zum Instagram-Filter zu nostalgischen Sehnsuchtsorten, die bis heute zum Soundtrack jedes Backpackers gehören und unzählige Coming-of-Age-Filme untermalen.

Seine juvenilen, zwischen Überschwang und Niedergeschlagenheit oszillierenden Seelenzustände übertrug Condon fortan in weitere musikalische Reisetagebücher, mit denen sich der Autor synchron auch in die Traditionslinie welt- wie zeitabgewandter Künstler einschrieb, die sich altklug aus dem stillen Kämmerlein hinaus in eine andere, eine bessere Welt träumten, die aber auch nur wieder die eigene Malaise vor wechselnden Hintergründen ausstellt und deren Schönklang stets etwas Jenseitiges anhaftet – *I just wasn't made for these times.*

Wie einem trotzigen Kleinkind scheint Condon die anfängliche Verve selbst bald auf die Nerven gegangen zu sein.

No No No stellt die weitere Patentierung dieses Prinzips dar, setzt aber anders als seine Vorgänger auf eine programmatische Zäsur inmitten des Reigens: Wie einem trotzigen Kleinkind, auf das bereits die dreifache Verneinung im Titel hinweist, scheint Condon die anfängliche Verve selbst bald auf die Nerven gegangen zu sein. Es endet konzeptuell launisch im Balladesk-Besinnlichen, was die Plattenfirma sogleich mit autobiografischen Notizen zu begründen sucht: Scheidung, Erschöpfung, Schreibblockade, *you name it.*

Alles bleibt also super beim Peter Pan des Indie-Pop. Doch was sich vor zehn Jahren noch in diffuser Euphorie angesichts einer ungewissen Zukunft auch auf den Hörer übertrug, droht heute zum allzu melancholischen Retro-Tic zu werden, zum *reenactment* der eigenen verlorenen Jugend.

Markus Farr

VAGHE STELLE
ABSTRACT SPEED + SOUND

Other People
(EP)

STEFAN GOLDMANN
PRESETS – DIGITAL SHORTCUTS TO SOUND

The Bookworm
(Buch)

Ein digitaler Chor, der Anflug einer irisierenden Vangelis-Melodie, im Hintergrund verpixelte Streicher. Auf der EP *Abstract Speed + Sound* des Turiner Produzenten Daniele Mana alias Vaghe Stelle hört man immer wieder Elemente aus dem Baukasten der digitalen Klangproduktion: die viel geschmähten Presets. Dabei wird der im Titel der EP zitierte Futurismus des italienischen Malers Giacomo Balla – »Velocità astratta + rumore« heißt eines seiner zentralen Gemälde – mit dessen Faszination für industriell gefertigte Autos auf das Medium industriell vorgefertigter Klänge übertragen. Die kalt-artifiziellen Akustikbauteile erweckt Mana zu einem Eigenleben, das über das Abstrakte merklich hinausgeht, mit gelegentlichem Flirren, kantigem Beat und solide verschraubten Melodien.

Vor der digitalen Ära kannte man Presets in der Musik vor allem als ab Werk vorprogrammierte Sounds von Synthesizern. In den Siebzigerjahren hatte der Entwickler Tom Oberheim die *patch memory* erfunden, mit der es möglich wurde, die individuellen Einstellungen eines Klangs zu speichern und per Tastendruck abzurufen, statt, wie zuvor, alle Regler mühsam auf die gewünschten Positionen bringen zu müssen. Vaghe Stelle ist keinesfalls der einzige Produzent, der nach diesem Prinzip die Dienste anderer Schöpfer in Anspruch nimmt. Schon Jean Michel Jarre machte gern von Presets Gebrauch, obwohl das Arbeitsethos der elektronischen Musik im Grunde gerade das Hervorbringen neuer Klänge verlangt.

Der Musiker Stefan Goldmann hingegen plädiert in seinem Buch *Presets – Digital Shortcuts To Sound* dafür, dass die Nutzung solcher Fertigbausteine keine Schande sein muss. Wie

Goldmann ausführt und in mehreren Interviews diskutiert, sind Presets längst über die Klangerzeugung hinaus zum Alltag in der Musikproduktion geworden. Es gibt digitale Effektgeräte für Instrumente wie Gitarren, bestimmte Mikrofon- und Verstärkerklänge und ganze Orchestersoundbibliotheken, mit denen man seine am Computer erstellten Partituren spielen lassen kann. Sogar Programme für automatisierte Komposition sind inzwischen verfügbar.

Wenn man Teile der Kreativität in die Automatisierung auslagert, setzt das anderswo Kräfte frei.

In der Frage, ob diese Entwicklungen eines Tages zu einer Musik führen können, für die überhaupt kein kreativer menschlicher Input mehr erforderlich ist, herrscht bei Goldmanns Gesprächspartnern – darunter der Musiker und Ableton-Live-Entwickler Robert Henke und der Heavy-Metal-Produzent Michael Wagener – überwiegend Einigkeit: So weit wird es wohl nicht kommen. Umgekehrt kann die »authentischste« akustische Musik aus den langweiligsten geistigen Presets bestehen, wenn sie sich bloß aus bewährten Gesten und Versatzstücken speist. Und wenn man Teile der menschlichen Kreativität in die Automatisierung auslagert, setzt das womöglich anderswo Kräfte frei. Siehe Vaghe Stelle. Oder Stefan Goldmann selbst, dessen jüngstes Album *Industry* komplett aus Presets gebaut ist.

Tim Caspar Boehme

FENSTER EMOCEAN

MORR / INDIGO
(ALBUM)

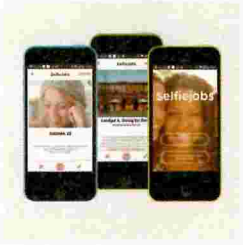
Emocean ist Musik und Film zugleich. Fenster, die Band um Jonathan Jarzyna und JJ Weihl, hat einen Soundtrack zu einer selbst mitverantworteten Dark-Sci-Fi-Comedy eingespielt. Die Vorgängeralben *Bones* und *The Pink Caves* wurden von mir erst nach und nach entdeckt, blieben dann aber umso länger hängen. *Emocean* beginnt Eno'esk und geht dann über in eine gewohnt sympathisch-verhuschte, leicht leiernde Zurückgezogenheit, wie sie auch von anderen bescheidenen Indietronic-Acts favorisiert wird. Anleihen an Easy Listening aus den Siebzigern und an die traumhaften *The-Men-From-O.R.G.A.N.*-Sounds Ende der Neunziger um die High Llamas, Pram, Experimental Pop Band und andere werden leicht augenzwinkernd und dennoch berührend mit geradezu indexikalischen Schrägheiten kombiniert, die man aus den belgischen New- und No-Wave-Szenen der Achtziger kennt, aber auch von den zur Millenniumswende auf dem Berliner Label Morr erschienenen Popexperimenten.

Die Tatsache, dass *Emocean* die Musik zum gleichnamigen Film ist (und umgekehrt), erklärt neben dem spärlichen Einsatz von Gesang die vielen wunderbar comichaften Überzeichnungen, Anspielungen und überhaupt die Illustrationshaftigkeit der Klänge. Fenster wollen mit dem Film auf Tour gehen, den Score dazu live einspielen und sich so in die Tradition der Stummfilmbegleitmusik stellen. Das klingt spannend, denn so wie die Sounds sich hier nicht zu sehr vor die Bilder drängen sollen, bleibt natürlich eine gewisse Leerstelle, wenn es zur Musik keinen Film anzuschauen gibt – es sei denn, man denkt sich selbst einen aus. Was zu diesen Sounds wiederum nicht schwerfällt. Zudem läuft bei *Emocean* der hier bereits skizzierte Popmusikfilm an: überall Referenzen, die einen erneut auf funkelnde Songs und verschüttete Acts stoßen lassen. Das Antriggern dieser Momente gelingt Fenster nahezu perfekt. Vorerst bleibt also nur die Neugierde auf ihre dunkle, emozeanische Zukunftskomödie.

Christoph Jacke

SELFIEJOBS

WWW.GOSELFIEJOBS.COM
(APP)



Bevor ich mich auf Selfiejobs einließ, hatte ich mir fest vorgenommen, weder eine kulturpessimistische noch eine sarkastische Sau durchs Dorf zu jagen. Aber dann wusste ich nicht, ob ich losschreien oder lachen soll. Man hat sich im Sommer 2014 in Stockholm ungefähr Folgendes gedacht: Selfies sind so was von in, kann und muss jeder Depp – Jobs suchen auch, vor allem junge Leute, denen das Verfassen zusammenhängender längerer Texte Schwierigkeiten bereitet, und Jobs bieten derzeit am ehesten solche Firmen an, die ihre Mitarbeiter nach dem Look auswählen, ihnen vor lauter Coolness unbezahlte Überstunden anhängen und deren Personalentscheider ebenfalls Probleme mit längeren Texten haben. Was gibt es Geileres, als beides zu kombinieren? Selfiejobs! Firmengründer Martin Tall Man nahm ein paar Anteile Tinder-Logik, etwas von Jobr und Truffls, grinste zu den üblichen Dating-Maschinen hinüber, und schon konnte er versprechen: »Nach Arbeit zu suchen, war noch nie so einfach.« Im Anleitungstext heißt es: »Sag uns kurz und bündig, wer du bist, und finde Unternehmen, die genauso schnell und up to date sind wie du. Bei Selfiejobs gibt es viele Firmen, die für Praktika und Festanstellungen nach jungen, klugen und kommunikativen Menschen suchen.« (Sollte uns zu denken geben, dass »Praktika« an erster Stelle steht?) Wie bei Ikea oder im Legoland wird man selbstverständlich geduzt. Hinter dieser Intimisierung, die einen in den Stand eines Kindes versetzt, das in einer großen Familie Aufnahme sucht, steht ein Wortgeklingel, das nur einen Schluss zulässt: Hier suchen alte werbe- und fernsehgeile Vollidioten junge werbe- und fernsehgeile Vollidioten.

Sich hinzusetzen und eine Bewerbung zu schreiben, sich also als Erzählung zu erfinden, gibt der Arbeitssuche eine gewisse Dramatik. Das so oft vergebliche Warten auf Antwort ist noch dramatischer und steckt voller Sorgen und Ärger. Selfiejobs nimmt der Sache ihre politische und biografische Schwere, die Sache soll lustig und unverbindlich werden. Wenn es nicht klappt, auch nicht schlimm. Man wird buchstäblich weggewischt, wenn es nicht passt. Die Jobsuche wird gamifiziert, auf Seiten der Arbeitnehmer genauso wie der Arbeitgeber. In der Anleitung heißt es weiter: »Die App ist auf dem besten Weg, zur beliebtesten Möglichkeit zu werden, um Mitarbeiter in Restaurant und Hotel, im Verkauf oder Service zu finden.« Hier wird noch deutlicher, um welche Art von Jobs es sich handelt: um solche, bei denen es auf das Äußere, die Verkäuflichkeit ankommt und die bekanntermaßen beschissen bezahlt werden. Selfiejobs wird so zur perfekten Filtermaschine der Prekarisierung. Der Wisch- und Like-Spaß des Augenblicks täuscht darüber hinweg, dass in den so vermittelten Jobs absolut keine Zukunft liegt – jedenfalls nicht für die, die den Job suchen.

Alte werbe- und fernsehgeile Vollidioten suchen junge werbe- und fernsehgeile Vollidioten.

Nach der Unternehmensgründung in Schweden weitete sich Selfiejobs erst über Skandinavien, dann über Europa aus, morgen über die ganze Welt. Nach der Devise von Martin Tall: »Jobsuche muss nicht immer bierernst sein. Sie soll auch Spaß machen dürfen!« Oh ja. Wir lachen und jobben uns tot.

Georg Seeßlen

FOALS
WHAT WENT DOWN

WARNER
(ALBUM)

Schmerz bleibt Schmerz. Da helfen keine Pillen. Was *What Went Down* angeht, die vierte Platte der Überläufer vom Vektoren- zum Vertikalrock, heißt das: Maximale Dröhnung macht minimalen Output auch nicht größer. Aber man muss die Dinge ins Verhältnis setzen. Erstens: Foals sind krank. Sie leiden am Editors-Syndrom. Zweitens: Ich bin Fan. Ich atme »Olympic Airways«. Das nehme ich nicht zurück, und die gute Nachricht ist: Es bleiben immer noch die ersten drei Alben der Band aus Oxford. Die schlechte: Wer ihr Debüt *Antidotes* liebt, muss *What Went Down* hassen. Das ist so logisch wie die Musik der Foals vor sieben Jahren war. Und so wenig überraschend wie sie heute ist.

Menschen im Allgemeinen und Fans im Besonderen halten an alten Zeiten fest. Also versuche ich, mir die Sache schönzureden: Bestimmt ist es gar nicht so schlimm. Vielleicht helfen die Pillen doch. Mehr Pillen? *What Went Down* wäre wahrscheinlich eine Mörderplatte, wäre sie keine Foals-Platte. So aber ist sie die schlechteste Platte, die eine der fähigsten Bands je gemacht hat.

Wozu waren die in der Lage! Diese Techniker vom Dienst, die plötzlich reinplatzten, ohne dass jemand die Tür geöffnet hätte. Mit den Würgegurtgitarren im Anschlag und den Fingern ab dem zwölften Bund aufwärts erledigten sie ihre Aufgabe ohne billige Hilfsmittel (wie etwa Akkorden) ingenieurspräzise und derart eigenständig, dass jeder Vergleich mit den Innungskollegen Bloc Party oder Beat! Beat! Beat! Anmaßung gewesen wäre. Foals waren Mathrock, Heuschreckenrock, Antirock, Frakturrock, Brassrock, Dancerock, Afrorock, Dronerock, Chillrock, Pulsrock, Schweinerock, Schwanzrock, Hochrock, Runterrock – eine unendliche Reihe von Brüchen, die Album um Album auf den kleinsten gemeinsamen Nenner gekürzt wurden: Rock. Jetzt hat der Stadionplatzwart die LED-Strahler angeschmissen, und Foals verhalten sich wie die Motten zum Licht. Unter 20.000 Watt wird nicht mehr geflirrt.

Sänger Yannis Philippakis, der Kapuzenblousonkompromiss, auf den sich Fashion-Week-Flaneure und *trainbomber* gleichermaßen einigen konnten, hat sein Herz bei Sekunde neun des ersten von zehn *Gimme-gimme*-Stücken im Erdloch vergraben und gibt nun an, er fühle sich wie ein wildes Tier auf der Jagd. Das kann man so stehenlassen, denn *What Went Down* klingt genau so. Nach Flora-und-Fauna-Metaphern, die sich in einem Bild zusammenfassen lassen: Es geht den Bach runter. Einen kurzen Moment lang dachte ich, »London Thunder« könnte das neue »Spanish Sahara« werden. Aber es war nur das Wetter. Zehn ganze und ein paar vom Reverb zerpflückte »Yeah«-Schreie lang habe ich die Band Foals beim Sterben und die Band Fuels bei der Geburt begleitet. Mehr kann selbst ein Fan nun wirklich nicht leisten.

Jennifer Beck

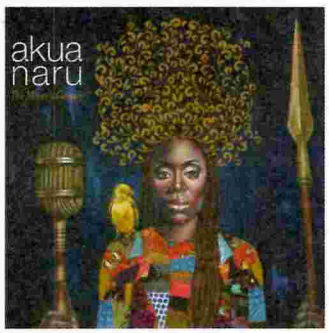
AKUA NARU
THE MINER'S CANARY

THE URBAN ERA / GROOVE ATTACK
(ALBUM)

Köln als Epizentrum eines zweiten Conscious-HipHop-Frühlings, tatsächlich? Hört man das zweite Studioalbum der in Köln lebenden Rapperin LaTanya Olatunji alias Akua Naru, muss man feststellen: ja, tatsächlich. Wobei der Ort, abgesehen davon, dass es die US-amerikanische

Musikerin der Liebe wegen in die beschauliche Rheinmetropole verschlagen hat, im globalisierten Musikgeschehen vielleicht keine besondere Rolle spielt. Sondern nur eine der vielen Stationen auf den Wegen Akua Narus bezeichnet, die bereits in ihrer Kindheit in New Haven, Connecticut Gedichte schrieb und diese später rappend in Backyards vortrug. Über Philly, New York, Asien und Westafrika landete sie schließlich in Kölly und veröffentlichte dort auf dem kleinen Label Jakarta Records 2011 ihre erste Platte, ohne das jemals so geplant zu haben.

Nun legt sie mit *The Miner's Canary* ihr in Brüssel, Amsterdam, Paris, Köln, Berlin, New York und São Paulo komplett mit analogem Instrumentarium eingespieltes Opus Magnum mit 16 Tracks vor. Und wer da alles mitgemischt hat! Cody Chesnutt, Georgia Anne Muldrow, der Last-Poets-Drummer Bernard Purdie, der Prince-Trompeter Christian Scott oder der Soulsänger Ben L'Oncle Soul haben zum bassig knarzenden, samtig keyboardklimpernden, elegisch streichenden, cheesy gitarredudelnden und messerklingenscharf rappenden oder neosoulig singenden Sound der Platte beigetragen. Noch wichtiger aber sind die Beiträge, die sich nicht so leicht abzirkeln lassen, aber alle Stücke durchziehen: die ideellen bis textlichen Inputs von Mitstreiterinnen wie Professorin Tricia Rose oder Chuck D, mit denen sich Akua Naru intensiv ausgetauscht hat.



The Miner's Canary – der Albumtitel bezieht sich auf die Kanarienvögel, die früher als eine Art Frühwarnsystem in Bergbauminen geschickt wurden – packt die Oscar-Gewinnerin Lupita Nyong'o und den organischen Intellektuellen Cornel West in einen Track, widmet eine klassizistische Streicherhymne schwarzen Radikalen, deren Blut hoffentlich nicht umsonst vergossen worden sei, lässt in einem mit einem geflüsterten »Thank you, thank you« ausklingenden Stück verschiedene Stimmen von Toni Morrison schwärmen und ruft im an die *hardships* der Sklaverei erinnernden *Empowerment*-Track zu *Black Unity* auf. Die von smoother Wärme statt *Cutting-edge*-Beatexperimenten gekennzeichnete Platte ist so randvoll mit *teachings* über schwarzes Leben in der Diaspora, dass sich anhand der überwältigenden Fülle an marginalisiertem Wissen eine Idee aufdrängt: warum nicht mal ein ganzes Schul- oder Unijahr damit verbringen, all die Bezüge, Referenzen und *shout-outs* aus den Tracks zu pulen, auseinander zu dröseln und zu kontextualisieren? Ob in der HipHop-Academy oder in der Grundschule, ein Lernen fürs Leben wär's allemal.

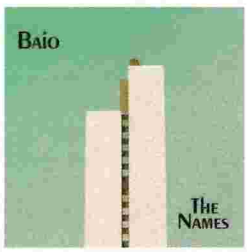
Sonja Eismann

ALBERT HAMMOND JR.
MOMENTARY MASTERS

INFECTIOUS / PIAS COOPERATIVE
(ALBUM)

BAIO
THE NAMES

GLASSNOTE / CAROLINE / UNIVERSAL
(ALBUM)



Is this it fragten The Strokes 2001 nur Monate vor 9/11 und läuteten damit eine Ära US-amerikanischer Rockmusik ein, die eigentlich immer schon auf der Kippe stand. Fünf Jahre später, als der Stern der Strokes schon am verglimmen war, kam von Vampire Weekend ein weiteres Debüt aus New York, das so keiner mehr erwartet hatte und das den Indierock in die zweite Hälfte der Nullerjahre rettete. Eine entscheidende Gemeinsamkeit der beiden Bands war, dass es sich um Rockmusik aus großbürgerlichem Milieu handelte, deren Kraft einem ganz spezifischen Gefühl für Dekadenz entsprang, einmal in Form überbordender Lässigkeit, einmal in Form manieristischer Lyrik zur Schau getragen. Beide erhoben demonstrativ das *dolce dire niente* zur Kunst und bewiesen, dass Indifferenz nicht nur Attitüde, sondern auch Gestus sein kann.

Hammond meint es vollkommen ernst, wenn er auf nichtssagende Art nichts sagt.

Albert Hammond Jr., der einst von Albert Hammond Sr. in die Schweiz auf die teuerste Privatschule der Welt geschickt wurde und dort einen gewissen Julian Casablancas kennenlernte, spielte bei den Strokes über Jahre die zweite Gitarre und begann, irgendwann des ewigen Juniors müde, 2007 auch auf eigene Faust Musik zu machen. Hammonds bisherige Soloarbeiten waren ein Versuch, den Sound der ersten beiden Strokes-Alben zu konservieren. Dieser Tendenz bleibt er auf *Momentary Masters* treu, nur klingt sein drittes Album mittlerweile nicht nur konventionell, sondern nach Biedermeier-Rock. Es plätschert gefällig in vertrauten Riffs und Melodien vor sich hin, während der textliche Überbau einer Collage aus Plattitüden der berühmten US-Smalltalkkultur gleicht. Das größte Problem ist aber, dass es Hammond vollkommen ernst meint, wenn er, im Gegensatz zu den Strokes, auf nichtssagende Art nichts sagt. Statt sich als Künstler zu emanzipieren, vergibt er durch diese Rückwärtsgewandtheit endgültig die Chance, das Junior abzulegen.

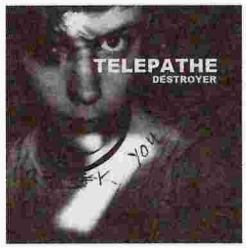
Nicht viel anders verhält es sich mit Chris Baio. Aufgewachsen in Bronxville, einem NYC-Vorort mit einem der höchsten Durchschnittseinkommen der USA, tritt Baio während seines Studiums an der Columbia University der Band Vampire Weekend als Bassist bei. Parallel zu deren Aufstieg versucht er, sich als DJ zu profilieren und widmet seinem Faible für Clubmusik zwei gelungene EPs. Gute zwei Jahre nach der letzten Vampire-Platte präsentiert er nun sein erstes wirkliches Soloalbum namens *The Names*. Es will zeigen, dass er als Musiker seine eigene Sprache zu sprechen versteht, entpuppt sich jedoch eher als ein zweisprachiges Kompendium, in dem der Baio von Vampire Weekend und der Baio, der gerne auflegt, entschieden aneinander vorbei reden. Trotz des ausgefuchsten Anordnungsmanövers, wonach beide Sprachgemeinschaften abwechselnd zu Wort kommen, lassen sich kaum dialogische, geschweige denn synthetische Momente feststellen. Vom Ohrwurm »Sister Of Pearl« abgesehen säuselt *The Names* weitestgehend in kauderwelschigem B-Seiten-Sprech, der sich nach dem klaren Ton vergangener Tage sehnt.

Auf diesen Alben machen zwei Genrenostalgiker Musik für Genrenostalgiker und tun dabei so, als würden sie etwas anderes tun. Sie sind vielleicht die letzten Ausläufer einer Musik, die immer nur auf der Kippe stehen konnte. Und zwangsläufig irgendwann kippen musste.

Maximilian Sippenauer

TELEPATHE
DESTROYER

BZML
(ALBUM)



Träumen Androiden von elektrischen Schafen?, fragte Philip K. Dick im Titel seines Sci-Fi-Romans aus dem Jahr 1968. Die Frage gehört zu den Inspirationsquellen des 2012 aufgenommenen Telepathe-Albums *Destroyer*, das auf

PUNCHZEILEN

RAP MIT MARCUS STAIGER

1

2

3

Wahrscheinlich ist CRACK IGNAZ (1) keine Musik, sondern ein Lebensgefühl. Ich versteh's nicht, und ich versteh's doch. Einerseits, weil ich dafür viel zu wenig Hustensaft oder andere Drogen zu mir nehme, andererseits, weil ich gut nachvollziehen kann, was der Wiener da macht. Druff sein. Fly sein. Swag haben. Pfeffi trinken, weil der so schön grün ist. Mit Arroganz nur so um sich werfen, weil man eh der Geilste ist.

Das Besondere an Ignaz ist, dass er das mit einem ausgeprägten ostösterreichischen Dialekt macht und auf Beats, die etwas pathetischer – manche nennen es Kitsch – daherkommen als die seiner ebenso beschwingten Altersgenossen, die allesamt aussehen wie Skater. Ignaz wirkt wie eine etwas bösartigere Version der anderen trappigen Rapper, high auf *sizzurp* und MDMA. Auf seinem Album *Kirsch* (Melting Pot) wird mal vom Drogenticken und vom Viertel erzählt, mal wird es vollkommen assoziativ (den »Gustav Klimt«-Track habe ich nicht verstanden), vor allem aber werden die eigenen körperlichen Vorzüge gelobt, die dazu führen, dass man jede Menge Mädchen und deswegen auch jede Menge Herzschmerz hat, was in dieser Welt aber daran liegt, dass die Bitches eh nur den Schwanz wollen und nach einer erfüllten Nacht nicht zurückgerufen werden, weil man ihre Namen eh schon wieder vergessen hat. Das ist schade. Denn was da an Dekonstruktion althergebrachter Rap-Rollenmodelle zumindest angedeutet wird zugunsten einer Ich-mach-was-ich-will-und-seh-aus-wie-ich-will-Attitüde, könnte auch ganz andere Verhältnisse einreißen. So ist auch diese Rap-Spielart, so hypnotisch und geil sie sein mag, fürs erste eine Jungsveranstaltung.

Eine Jungsveranstaltung ist Rap auch bei PILZ (2), einer jungen Frau mit Schafsmaske. Pilz macht Battlerap, und zwar so richtig. So wie früher, als es Royal Bunker und Aggro noch gab. Schon deshalb mag ich Pilz, und auch dafür, dass es ihr offensichtlich nichts ausmacht, in einem selbstgebastelten Papp-Batmobil durch Lübeck zu laufen. Kann man machen – wenn man eine Schafsmaske auf dem Kopf hat, erkennt einen sowieso keiner. Pilz geht in Wettbüros, klaut CDs, kennt Rapper, die nicht mal ich kenne, verteidigt die Kultur und bleibt ansonsten anti – gesunde Eigenschaften, die man als MC auf jeden Fall mitbringen sollte. Weswegen ich denke, dass da etwas Großes im Entstehen ist.

Abgesehen davon hat Pilz auch eine große Vorliebe für *Beef* (Wolfpack Entertainment), was ebenfalls hilfreich ist, wenn man battlen will. Sie ist auf Krawall gebürstet und hält die Hälfte der deutschen Rapszene offensichtlich für *whack*. Leider überträgt sie diese Einstellung auch auf andere Frauen, weswegen in Sachen weiblicher Rollenklischees auch hier nichts Neues zu erwarten ist. Wie schön wäre es gewesen, wenn sich der Track »Bitchmove« gegen irgendwelche Boys gerichtet hätte, die zu viel quatschen und unnötigerweise Longboard fahren. Stattdessen geht es gegen Tussis, die tiefen Ausschnitt tragen und sich dann beschweren. Au Mann, irgendwie waren wir da schon mal weiter. Und so gern ich Pilz im DCVDNS-Flow beim Party-Crashen und bei der Gert-Postel-mäßigen Chefarzt-Hochstapelei beobachte – diese Rückschrittlichkeit hinterlässt einen Stich in meinem Herzen.

Dafür geht mir das Herz bei SAID (3) auf, der mit seiner EP *Jib ihm noch eene* (Bombenprodukt) jeden Tag versüßt. Eine Renovierung des eigenen Frauenbilds würde ihm zwar ebenfalls gut zu Gesicht stehen, aber die Gangstergeschichten, die er in seinem sehr zurückgelehnten Singsang erzählt, sind Gold wert. (Ein bisschen wie damals bei 50 Cent, als er noch nicht so schreien musste, um gefährlich zu wirken.) Said könnte man als Geheimtipp der Berliner Rap-Szene beschreiben – oder auch als ewiges Talent. Zu verplant für den nächsten großen Schritt, immer unterhaltsam, aber du weißt ja, wie das ist, Bruder, irgendwas kommt immer dazwischen. Frauen, Mauen, Kiffen, Jeschäfte, Spazierengehen, dies und das, verschiedene Dinge.

Irgendwas is immer, ich schwöre, möre, und genau davon erzählt Said. Zwischendurch läuft's auch mal, aber man weiß ja, wie das ist. Da hat man diese 50 schön gerollten Joints mit dem Haze aus Amsterdam, eigentlich sollte das für den ganzen Monat reichen und dann … Zwölf Tage, Bruder! Was soll ich sagen? Alles weg! Vielleicht ist Said einfach nur zu *real* für den ganzen Scheiß. Trotzdem: Merk dir diese Fresse, denn er bricht die Gesetze nicht für Promo in der Presse! Und falls es nichts wird, lässt es sich auch ohne den ganz großen Durchbruch vortrefflich auf den jazzigen, warmen Grooves von AT Beatz (und dem einen von KD Supier) chillen. Die, die es wissen, wissen es. *And if you don't know now you know.*

mehreren Ebenen zeitlich entrückt wirkt. So wurden zwischen 2012 und 2015 bereits sechs Songs in Form von Singleauskopplungen und Konzertmitschnitten veröffentlicht, *Destroyer* bündelt diese nun lediglich mit vier weiteren Songs. Die Veröffentlichung des Albums wurde nach Eigenauskunft der Band von ihrem Label verzögert, also gründeten Busy Gangnes und Melissa Livaudais ihre eigene Plattenfirma: BZML. Entrückt wirkt das Album auch, weil es einen sehr originalgetreuen Achtzigerjahreklang aufweist, der wiederum an das Telepathe-Debüt *Dance Mother* von 2009 anknüpft.

Gangnes und Livaudais setzen über 30 Jahre alte Synthesizer ein, Drum Pads, Gitarren, Bass. Der gesamte Produktionsprozess vom Songwriting bis zur Melodie lag in den Händen der beiden Musikerinnen. Der Sound kommt ausgereifter daher als auf ihrem Debüt, das verspielter und experimentierfreudiger war. Verwandtschaften zu grundverschiedenen, sich aber doch wechselseitig beeinflussenden Bands wie Twin-Gemz, Kool Thing oder Planningtorock zeichnen sich in Stil, Songwriting und Klangbild ab.

Telepathe-Songs – mit Titeln wie »Drown Around Me«, »Slow Learner« und »Someone Is Home« – funktionieren nach den gängigen Regeln des Pop: Fast alle haben *catchy* repetitive Refrains, verschwimmen kaleidoskopartig

mit den Beats und mit Vocals, die sich nostalgisch-schwelgend an Teenagerlangeweile und Traurigkeit berauschen. Das führt dazu, dass *Destroyer* eher dahinplätschert, und auch der Achtziger-Retrofuturismus, der das Album streckenweise wie einen dystopischen Neo-Sci-Fi-Gedenk-Soundtrack anmuten lässt, kann gegen die mitunter aufkommende Langeweile nichts anrichten. Die Liebe zu einer guten Hookline, zu überschaubaren Songstrukturen und tanzbaren Dance-Tracks bleibt aber in jedem Moment spürbar. Und es lohnt sich, die Videoclips zu den Songs anzuschauen: Telepathe vermischen Modern Dance (diesmal aus den Neunzigern) und Performancekunst mit einem sehr charmanten Humor und folgen dabei einer verspielten *Camp*-Ästhetik.

Nadine Schildhauer

DESTROYER
POISON SEASON

DEAD OCEANS / CARGO
(ALBUM)

Dan Bejar ist nicht der erste Musiker, der mit seinem neunten Album den Durchbruch schaffte, aber er ist der erste, bei dem dieses neunte Durchbruchsalbum klang wie Bruce Hornsby. Seit Mitte der Neunzigerjahre hatte Bejar unter dem Decknamen Destroyer nach Wegen gesucht, die ihn ins Einzugsgebiet der Popmusik führen könnten, ohne ganz beim Popsong anzukommen. Er war Kanadas Antwort auf Jim O'Rourke, ein misstrauischer Klang- und Liederbastler, dessen Absichten im Umkehrschluss ebenfalls nicht zu trauen war. Man fühlte sich sonst schnell verarscht von Bejar.

Dann kam *Kaputt* und mit ihm die vielleicht größte Verarsche überhaupt. Bejar öffnete Destroyer für Softrock, Cocktail-Jazz und den Sound der New Romantics. Anfang 2011 schrieb er plötzlich Popsongs und leuchtete sie im bevorzugten Produktionsstil der frühen Achtzigerjahre aus. *Kaputt* war schwül und doch geschmackvoll. Es hatte vielleicht einen geöffneten Knopf zu viel am Hemd, aber das Jackett darüber saß tadellos. In den Anzug hinein erfand Bejar diverse Schwerenöterfiguren auf der falschen Seite der Dreißiger, gestandene Männer und Männerbehauptungen im Zwielicht ihrer Schöpferkraft. Älter und weiser als Father John Misty, jünger und weniger abgegessen als Leonard Cohen.

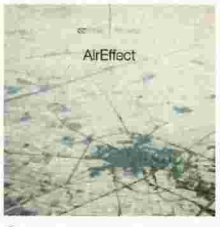
Viereinhalb Jahre später möchte sich Bejar für diesen Ausrutscher entschuldigen. In aktuellen Interviews spricht er über seine Abscheu für zeitgenössische Popmusik, den

SELTEN GEHÖRTE MUSIK MIT
JOACHIM ODY

ODYSHAPE

1

2



3

Flashback 1: FLYING SAUCER ATTACK (1) galten vor einem Vierteljahrhundert als Speerspitze der Bristoler Indie-Szene und führten gitarrenlastigen Spacerock zu neuen Ufern – aber nur für einen flüchtigen Moment. Das Projekt um David Pearce schien sich plötzlich bis auf den Sankt-Nimmerleins-Tag zu entmaterialisieren. Tatsächlich war es in Vergessenheit geraten – bis jetzt. Doch leider ist das Comeback *Instrumentals 2015* (Domino) etwas handzahm geraten, es wirkt wie ein Postludium auf etwas, das eindeutig bessere Tage erlebt hat. Statt freigebiger Ausschweifungen bieten die namenlosen Tracks nur eine Redundanz an flächigen Dronescapes, die in Lo-Fi-Ästhetik von elektrisch verformten Gitarren-Feedbacks bestimmt werden. Gegen Ende macht sich ein auflockerndes klangliches Profil breit, aber es hilft nichts: Die *Instrumentals* wirken wie Zugaben von etwas, das es (noch?) nicht gibt. Ein schaler Vorgeschmack auf den nächsten großen Wurf?

Flashback 2: Eine weitere Ikone jener Zeit ist der englische Singer-Songwriter LLOYD COLE, der mit seiner Band Commotions in den Achtzigern goldene Schallplatten sammelte. Ein umtriebiger Geselle, seinerzeit schwer präsent, der aber wie viele andere Höhen und Tiefen erleben musste. 2013 überraschte Cole mit den *Selected Studies Vol. 1*, die in Kollaboration mit Hans-Joachim Rœdelius entstanden, dessen Klangwelten ihn schon immer beeindruckt hatten. Was wie eine stilistische Fingerübung wirkte, stellt sich jetzt als Neubeginn heraus: Cole ist zum avantgardistischen Elektroniker mutiert. *1D (Electronics 2012–2014)* (Bureau B) zeigt Cole nicht mehr als neugierigen Praktikanten, der auf Rœdelius-Plug-ins reagiert, sondern konzentriert sich auf minimalistische Anwendungen eigener Prägung. Nahezu alle Tracks sind programmierte Sequencer-Stücke, Fragmente, die sich aus modularen Komponenten speisen, elektrische Schaltungen vereint in einem auditiven Gesamtkomplex, der eine elegante, leichtfüßige Note hat.

Flashback 3: THE ORB (2) sind immer eine sichere Bank. 27 Jahre Erfahrung auf dem Buckel, nach wie vor voller Drang, das Bewusstsein mit klanglicher Masse zu erweitern – schließlich gibt es hinter jeder flaumigen Wolke im All unendlich viel zu entdecken. *Moonbuilding 2703 AD* (Kompakt) ist ein typisches, hochklassiges Album der Herren Alex Paterson und Thomas Fehlmann. Orbitklänge in Hülle und Fülle, klug im Aufbau, professionell in der Ausführung, mit unerwarteten Splits und Breaks, werden zu kunstvollen Mini-Epen drapiert. So klingen fliegende Untertassen heute.

Aber Schluss mit einstigen Helden und ihren jeweiligen Revivals. Wie fesselnd, assoziationsreich und imaginativ elektronische Klänge sein können, vermittelt das italienische Experimental-Duo OZMOTIC (3) mit dem Wiener Tausendsassa CHRISTIAN FENNESZ auf dem Album *Air Effect* (Folk Wisdom). Es ist ein in Musik übertragenes Gedankenspiel, das untersuchen soll, wie man in einem zukünftigen Gebilde die Gegenwart beurteilt. Eine Symbiose aus Natur und Zeit als archäologische Spurensuche. Mit einer aus dem Jazz bewährten Spielmethode, Feldaufnahmen und außergewöhnlichen O-Tönen zeichnen die Musiker atmosphärische Figurationen in ein übernatürliches Paralleluniversum, in dem sich alles, irrealen Traumpassagen gleich, in einen mehrdeutigen Klangstrom verwandelt. Ein unglaubliches Faszinosum, das mit Geräuschen aufwartet, die man sich in seinen kühnsten Vorstellungen nicht auszumalen vermag.

zugehörigen Produzentenkult und das postmoderne Schulterzucken, mit dem sich manche Kritiker auch Justin Bieber schönhören. Dabei klingt er ein bisschen nach *angry old fart*, aber man hört nichts davon auf *Poison Season*, seinem neuen Album, für das beinahe alles gilt, was auch für *Kaputt* galt, solange man Hornsby durch Springsteen ersetzt, beim aufgeknöpften Hemd auch noch die Ärmel hochkrempelt und statt eines Saxofons eine Armada von Saxofonen zum Einsatz bringt.

Älter und weiser als Father John Misty, jünger und weniger abgegessen als Leonard Cohen.

Mit dem Selbstbewusstsein einer Olympiastadionband jagen Bejar und seine Mitmusiker durch »Dream Lover«, den vielleicht besten Beitrag zur Springsteen-Fan-Fiction der letzten Jahre. Alles klingt voll und rund und nach geteilten Mikrofonen, eigentlich nicht wie Rockmusik, sondern wie ein Rockmusik-Musical. Dann aber ein Einzelspot auf Bejar, der Sänger sinkt auf die Knie, er singt von dort, wo es wehtut, in der Dunkelheit hinter ihm spielt nur noch ein Streichquartett. *Poison Season* lebt von diesen großen Inszenierungen neben den ganz großen Inszenierungen, es ist himmelhochjauchzend zu Tode betrübt. Eine Broadway-Platte also, die den Times Square sogar in drei Songtiteln trägt? Tschuldigung, Mr. Bejar, aber mehr Pop geht doch gar nicht.

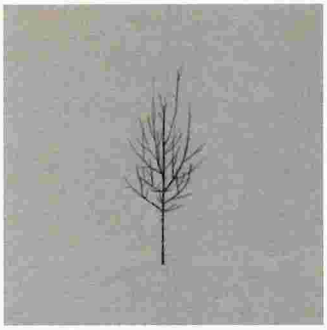
Daniel Gerhardt

LOW
ONES AND SIXES

SUB POP / CARGO
(ALBUM)

Information: Dies ist keine Produktauskunft. Assoziation: Wenn die Weißen Wanderer aus *Game Of Thrones* nicht so stereotypisch böse und übermächtig, sondern etwas positiv angekränkelt und melancholischer, vielleicht auch suchender als wutbürgerlich-pseudoselbstbewusst wären, dann könnte man sie im ersten Song des neuen Low-Albums auf einen zustapfen hören. Vielleicht sind Low ja die aussterbenden Mini-Riesen der Wildlinge. Wobei man die oftmals etwas überdeutliche Bildsprache der TV-Serie nicht unbedingt sofort mit der zarten Musik von Low in Einklang bringen würde.

Wie dem auch sei – entscheidender ist es eben zu gehen, statt zu rennen –, Low schleichen sich seit Mitte der Neunziger irgendwie durch die Welt davon. Damals galten sie als eine der wichtigen Bands einer neuen Introvertiertheit, nennen wir sie langsamen Dream Pop, der nicht so posend wie die Shoegazer aus der diesseitigen Welt ins Innere flüchtete, mal populärer wie die Cowboy Junkies, mal luzide wie Mazzy Star oder Transient Waves, mal entrückt-offen wie Galaxie 500. Stets zwischen akustischer Gitarre und kreischenden Feedbacks schwankend, tastend.



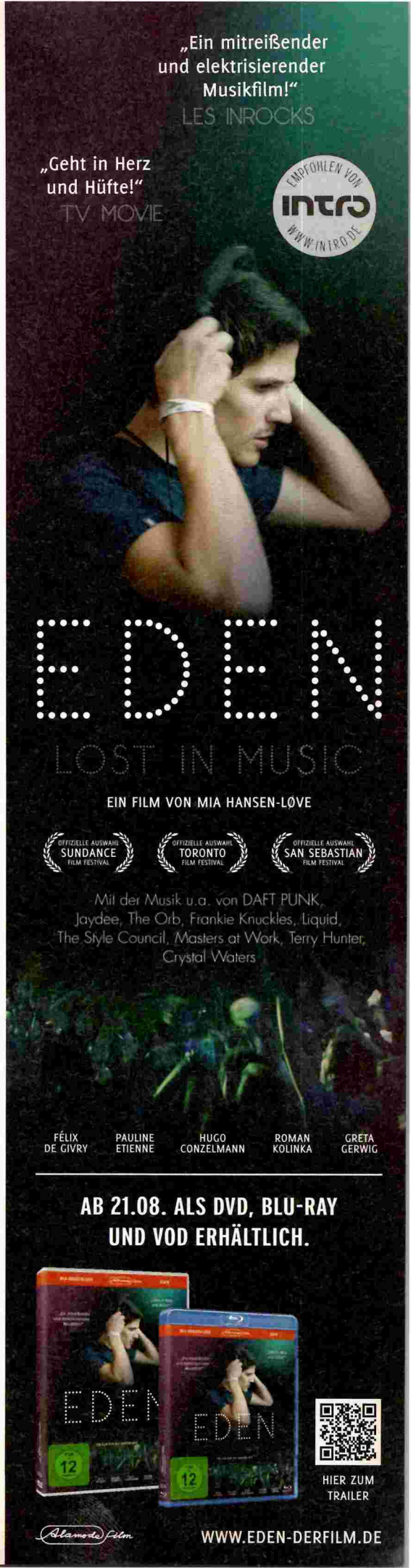
Mündige Erben dieses Ansatzes sind heute Beach House oder Lower Dens, wobei diese im Tempo (nicht im Gestus) fast schon zu schnell sind. Als bekennender Fan der oben genannten Acts fielen Low bei mir zunächst, zehn Jahre lang etwa, des Öfteren durch das persönliche Relevanzraster. Das sei hiermit ausdrücklich nachjustiert: Die letzten Alben und vor allem *Ones And Sixes* werden zumindest nominiert für den Inselplattenkanon. »Spanish Translation« ist einer dieser Songs, die ein Leben verändern. Zumindest für fünf Minuten. Diese Momente können zahlreich sein und sich zu fiktiven Kräften verdichten, die reale Auswirkungen haben: Trost zum Beispiel. Die Zeit stoppt, das Hier und Jetzt wird ewig. Darum macht man das doch alles: um immer wieder überrascht und angehalten zu werden, um neuen Schwung zu bekommen. Denn im wirklichen Leben gibt es noch genug zu tun, um Lebenswelten zu verbessern und Quenglern (im Sinne von Drängelnden, nicht Weinenden) und Krawallbürsten entschieden entgegenzutreten. Genau an diesen Punkten machen die hymnischen »Lies«, »Congregation«, das episch-psychedelische, knapp zehn Minuten lange »Landslide« und mit »DJ« der beruhigendste Abgesang seit langem weiter und entfalten ein Netzwerk aus Emotionen. In diesem kann man sich durchaus länger aufhalten und wohlfühlen, den Kontakt zum Profanen angenehm verlieren. Ich gestehe: Für mich Dream-Pop-Nerd ist *Ones And Sixes* Lows bestes, weil berührendstes Album. Und das nicht etwa, weil ich mich an die anderen nicht mehr erinnere. Was für eine zarte Lawine!

Christoph Jacke

EMPRESS OF
ME

TERRIBLE / XL / BEGGARS / INDIGO
(ALBUM)

The Empress ist eine Tarotkarte von höchster, positiver Wertigkeit: Wird einem die dritte Trumpfkarte aus dem großen Arkana vorgelegt, blickt man auf die Verkörperung weiblicher Schöpfungskraft und ganzheitlicher Liebe. Als Lorely Rodriguez, die seit mittlerweile drei Jahren unter dem Namen Empress Of an ihren saccharinen Pop-Perlen bastelt und eigentlich



wenig auf esoterische Empfindungen gibt, während einer zufälligen Tarotséance die Kaiserin zog, empfand sie dies als einen schicksalhaften Moment und Auftrieb für die eigene Produktivität.

Bald darauf entstand das intuitive Projekt *Colorminutes*: ein Tag, ein Track, eine Minute, eine Farbe. Die synästhetische Erkundung endete in 13 verträumten, skizzenhaften Montagen, die in nur 60 Sekunden erstaunlich viel Raum für das ätherische Popkontinuum der Empress ließen. Das Klangtagebuch wurde alsbald in eine erste EP übersetzt, es folgten eine ausgedehnte US-Tour mit Jamie Lidell und der obligatorische Umzug nach Brooklyn. Rodriguez, die honduranische Wurzeln hat und in Los Angeles aufwuchs, setzte die Schaffensverlagerung nach New York aber mehr zu, als sie erwartet hatte: Die Stadt lähmte ihre so reich prophezeite Schöpfungskraft und hemmte den kreativen *flow*. So verlegte Rodriguez die Aufnahmen für ihr Debütalbum kurzerhand in ein abgeschottetes Haus am See in der Nähe von Valle de Bravo in Mexiko.

War der musische *vibe* vorher gestört, floss die Inspiration nun in Strömen und fügte sich zu einem kohärenten Langspieldebüt. Gereinigt vom Lo-fi-Nachhall früherer Shoegaze-Referenzen schillert *Me* in balearischer Strahlkraft und legt erstmals ein Konstrukt linearerer Electronica-Strukturen frei. Die Entrümplungstaktik mündet zwangsläufig in die Tanzbarkeit von Songs wie »Water Water« und »To Get By«. Die wellenartigen Klanglandschaften wogen zum Kurs einer Sirenenstimme, die sich erstmals auch in verwegene Kopfstimmenhöhen wagt. Bassdominiert und perkussiv klingt die Selbstbehauptung von »Need Myself«, die in der maßgeblichen Botschaft des Albums kulminiert: Zu einem furiosen Bongoregen skandiert Rodriguez das Mantra »I just need myself« bis hin zum erlösenden *fade out*. »Kitty Kat« nährt sich von konstruktiver Zerstörungswut: »Don't kitty kat me / Like I am just your pussy!«, warnt Rodriguez in schönster Obertonlage und randaliert anschließend systematisch durch den Rest des Albums – nicht jedoch, ohne den Monsun ab und zu durch einen läuternden Sommerregen zu ersetzen. Bewussteres Songwriting gehörte zu den selbst auferlegten Zielen für ihr Debüt, erklärte Empress Of. Wir erklären: Ziel erreicht.

Matea Prgomet

PETITE NOIR
LA VIE EST BELLE / LIFE IS BEAUTIFUL

DOUBLE SIX / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Yannick Ilunga alias Petite Noir ist ein 24-jähriger Musiker mit kongolesischen und angolanischen Wurzeln, der in Kapstadt lebt und dieser Tage sein Debütalbum *La Vie Est Belle / Life Is Beautiful* veröffentlicht. Darauf präsentiert er eine Art von globaler Hybrid-Popmusik, die ältere Semester sich in ihrer Jugend kaum hätten vorstellen können. Damals bedienten sich afrikanische Künstler zwar natürlich schon westlicher Popklänge, doch schienen diese meist eher zur Hervorhebung nicht-westlicher, lokal beeinflusster Melodien, Rhythmen und Arten des Stimmvortrags genutzt zu werden – was in Europa manchmal auch zu einer klischeebehafteten Rezeption von Musik aus Afrika verleitete. Im Fall von Petite Noir hingegen untermauern süd- und westafrikanische Tanzrhythmen Synthesizer und Gitarrenlinien, die auf einem New-Order-Album nicht fehl am Platze wären, sowie Ilungas Stimme, deren düsterer Achtzigerschmelz nicht selten an Depeche-Mode-Sänger David Gahan sowie eine ganze Reihe von New-Romantic-Croonern erinnert.

Auch wenn Ilunga diesen Stil als *new African aesthetic* bezeichnet, besteht das Ergebnis doch in interessant entorteter Musik, die Ilunga wiederum »Noirwave« nennt und die voll schwellender Dynamik ist, eine Art Cyber-Sturm-und-Drang. So behauptet Ilunga, seine spirituelle Entwicklung spiegle sich in diesem Album besonders wider. Tatsächlich klang die Vorgänger-EP *The King Of Anxiety* noch rhythmusorientierter und rauer, gewissermaßen geerdeter. Nun jedoch, etwa im zweiten Stück »Best«, dominieren emotionale Ausbrüche und sphärischer Aufbau.

Entortete Musik voll schwellender Dynamik, eine Art Cyber-Sturm-und-Drang.

Die zweite Hälfte des Albums wendet sich verstärkt Fela-Kuti-inspirierten Afro-Funk-Grooves zu. Im für (mittel)deutsche Leser schön betitelten Stück »MDR« etwa, das in seiner Leichtigkeit so gar nicht an dröges öffentlich-rechtliches Fernsehen erinnert (überraschenderweise aber an einen Hit aus dem US-Musical *Grease*), scheint Kutis legendärer Schlagzeuger Tony Allen mitzuspielen, während ein toller Background-Chor zusammen mit Ilunga beschwingt und melancholisch zugleich die Liebe besingt – was den Gesamteindruck dieses Albums gut zusammenfasst.

Johannes von Weizsäcker

MYRKUR
M

RELAPSE / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Der alte Bernd Begemann, der – so erzählt man es sich – mal wichtig war für Blumfeld und Tocotronic, ärgerte sich vor einigen Jahren bei Facebook über den Berliner Club Berghain, weil der die Band Lustmord für ein Konzert eingeladen hatte, sowie über die Zeitschrift SPEX, weil die das gut fand. Das sei ja wohl der Gipfel, so Begemann, die SPEX nicht mehr im Geiste der Aufklärung unterwegs. Solche esoterischen Runenkleckereien mit viel Trockeneis und Gespenstergeschichten dürfe man nicht gutheißen.

Die Frage, wie viel Geheimniskrämerei und Mystik man zugestehen muss und gutheißen kann, stellt sich bei den derzeit auch bei Indiehörerinnen so beliebten Genres Black und Doom Metal, bei Chelsea Wolfe, Liturgy, Deafheaven oder auch Haxan Cloak durchaus. Den Genannten kann man aber – egal wie die Entscheidung ausfällt – zumindest ihre Musik hoch anrechnen. Wie man es nicht machen sollte – die Musik *und* die Mystik –, das zeigt Myrkur, das Eine-Frau-Black-Metal-Projekt aus Dänemark, auf ihrem Debütalbum *M*. Und es bleibt ein Rätsel, wie es zu dem Hype um Myrkur kommen konnte.

Man nehme nur die von Myrkur kursierenden Fotos: Eine blonde Frau steht im langen schwarzen Kleid im Wald – bogenschießend. Dazu der Name, der auf Isländisch Dunkelheit bedeutet, ein paar Runen und so weiter und so fort. Auch musikalisch wirkt die Idee, Pfandfinder-Folk mit laiensakralen Chören und ein paar Riffs zu kombinieren, schon sehr lange nicht mehr provokant. Am besten gefällt *M* in den wenigen Passagen, in denen Amalie Bruun, die Frau hinter Myrkur, kreischt statt singt. Dann sind Wut und Energie zu spüren, wie zum Beispiel in dem sehr nach Neunzigerjahren klingenden Song »Mordet«. Das Riffing in »Skadi« wiederum macht Spaß, aber das Gesäusel darüber nervt. Schlimm ist auch die *Game-Of-Thrones*-Mittelalterhaftigkeit in »Skøgen Skulle Dø«. *M* treibt dem Black Metal das Extreme, Düstere, Meditative aus, weil Myrkur bei fast jeder Entscheidung für dieses Album

den naheliegenden Weg gewählt und meist Phrasen aneinanderhängt hat. So klingt Metal im Zeitalter von Spotify: kurz reingehört, was aufgeschnappt, fertig.

Nicklas Baschek

NICOLAS GODIN
CONTREPOINT

BECAUSE / WARNER
(ALBUM)

Wenn eine Hälfte der französischen Electronica-Helden Air das erste Soloalbum veröffentlicht, muss das schon was hermachen. Es muss ein Konzeptalbum sein, am besten mit Interpretationen von Bach-Kompositionen. Genau, Johann Sebastian Bach, seit ein paar hundert Jahren tot. Da frohlockt der Musikhistoriker mit einem *soft spot* für »Pop«: ein gelungenes Beispiel für die Verknüpfung von E und U, mutig! Ein Beweis, wie aktuell der Barockmeister auch heute ist (Kontrapunkt!), gerade wenn man ihn in moderne Fummel hüllt. Bach fetzt, immer noch, immer wieder! Das mag alles wahr und richtig sein, aber trotzdem stimmt es im Fall von Nicolas Godin nicht.

Bach fetzt, immer noch, immer wieder!

Man könnte dieser Platte mit mehr Respekt begegnen, aber das ist mir zu verlogen. Ich würde gern die musikalische Expertise, das Fachwissen und das sicherlich hervorragende Spiel von Godin und seinen Studiohelfern anerkennen und loben, die Dave-Brubeck- und Lou-Reed-Verweise hervorheben. Aber es berührt mich nicht im Geringsten, obwohl ich auch einen *soft spot* für Crossover-Projekte von der Gegenwart in die Annalen der Musik habe, etwa für die Schubert-Interpretationen von Atom TM. Das Konzept hinter Godins Album möchte ich nicht spießig und prüde-intellektuell nennen und meine Ignoranz verherrlichen, aber diesem Album fehlen ein Sound und eine Identität. Es klingt fahrig und beliebig, nach posher, akademisch-aufmüpfiger Easy-Listening-Soße. Das ist eine Art von Vertracktheit, die nicht cool ist, sondern sterbenslangweilig. Der erste Song beginnt mit lieblich verfremdetem Geflöte. Dann hackt eine Gitarre dazwischen, die Streicher wirbeln los, als wäre es eine Neuvertonung von James Ferraros *Far Side Virutal*, echt orchestriert und echt ernst gemeint, bevor es plötzlich so losbricht und losdudelt, als würde Squarepusher ein Menuett einspielen. Hoppla, was soll das? Es bleibt der einzige Hinhörer auf *Contrepoint*. Der Rest ist undefinierbar schluffig, soft und säuselnd, allerdings mit jazziger Hektik gebrochen. Klingt auf dem Papier spannend? Ist es nicht. Was das mit Bach und dem Kontrapunkt zu tun hat, müsste man im Musiklexikon nachlesen, möglicherweise würde das den Genuss steigern. Dann könnte man vielleicht erfahren, dass Laibach Bach auch neu vertont haben, 2008 mit *Kunstderfuge*. Das war im Gegensatz zu *Contrepoint* fantastisch, rein auf einer ästhetischen Ebene. Es mag hinsichtlich der künstlerischen Intention und der Herangehensweise ein Vergleich von Äpfeln mit Birnen sein, subjektiv gesehen ist es trotzdem ganz einfach: Die einen schmecken, die anderen nicht.

Michael Döringer

MICACHU & THE SHAPES
GOOD SAD HAPPY BAD

ROUGH TRADE / BEGGARS / INDIGO
(ALBUM)

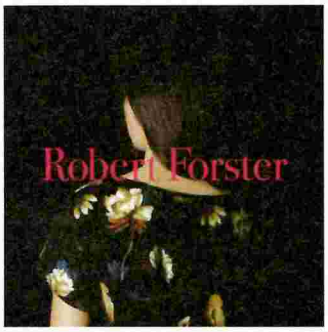
Der heimliche Audiomitschnitt ist in diesen Zeiten ein heißes Eisen von politischer Brisanz. Während jemand wie Matthew Herbert darin auch umstürzlerisches Potenzial erkennt, verhalf er Micachu & The Shapes zu neuen kreativen Möglichkeiten. Hätte Marc Pell, Drummer des von Mica Levi angeführten Trios, nicht einen Monster-Jam im Proberaum unbemerkt aufgenommen, würde das neue Micachu-Album wohl nicht nur anders klingen, es würde eventuell gar nicht existieren. So aber wurde aus Pells heimlichem Audiomitschnitt ein schmiedbares Eisen von kreativer Potenz: Einzelne Parts wurden extrahiert, neu arrangiert, mit Levis näselnden Vocals aufgepeppt und schließlich zu einem Album zusammengeleimt. So weit, so langweilig liest sich die Geschichte einer Band, die eines Tages Improvisation als retroaktiv verwertbare Kompositionstechnik (wieder)entdeckt. Und nun? Nun klingt *Good Sad Happy Bad* wie ein schepperndes Stück Piñata-Pop. Die Parole lautet: draufdreschen und Ideen durch die Gegend spritzen lassen. Die Ausbeute ist mager.

In Sachen Sounddesign unterscheidet sich das zunächst nicht sonderlich von Mica Levis unvergleichlichem Soundtrack für den Film *Under The Skin*, der die spröde Außerweltlichkeit ihrer Drones mit eindringlicher Präzision einsetzte, aber schon deutlicher von den Quietschbuntklängen vorangegangener Micachu-Alben. Wie der Titel bereits andeutet, sind die 13 Songs auf *Good Sad Happy Bad* vieles zugleich und damit herzlich wenig: Sie zeigen sich wenig ausdrucksbetont, lassen nicht viele Emotionen oder Affekte zu und bieten kaum Angriffsfläche. Sie ecken nicht an, kanten nicht ab und faden meist aus, obwohl sie in medias res angefangen haben. Sie sind genau das, was sie sind: eine nachträglich portionierte Impro-Session derjenigen Sorte von Kiffer-Jam, nach dem vor lauter Selbstzweifeln entweder das Zeug in die Tonne gekloppt oder die nächste Tüte angesteckt wird. Micachu & The Shapes haben jedoch, vielleicht sogar unbekifft, ein Album daraus gemacht. Leider klingt es weder potent noch brisant.

Kristoffer Cornils

ROBERT FORSTER
SONGS TO PLAY

TAPETE / INDIGO
(ALBUM)



Pause machen ist keine schlechte Sache. Bei Robert Forster hat sie sieben Jahre gedauert. Zumindest was eigene Musik betrifft. Nach seinem Album *The Evangelist* von 2008 hat er als Musikjournalist gearbeitet und sich um das Erbe seiner früheren Band The Go-Betweens in Form einer retrospektiven Box gekümmert. Jetzt erscheinen seine *Songs To Play*. Einerseits ein schön ambivalenter Titel, »play« kann ja sowohl spielen im Sinne von musizieren als auch passives Abspielen bedeuten, andererseits ist es eine so offene Aussage, dass man sich fragt, was ihre Botschaft sein mag.

Die Songs, die man also spielen soll, scheinen sich zumindest in ihrem Songsein sehr wohl zu fühlen, ohne eine übergeordnete Erzählung zu verlangen, die sie enger miteinander verbinden könnte. Es sind ruhige Angelegenheiten, die es sich irgendwo zwischen Rock, Folk und Singer-Songwriterwesen gemütlich gemacht haben. Und es sind durchweg wohlgeratene Songs, die einen Hauch von Alterswerk ausatmen. Der 58-Jährige Forster klingt entspannt, er probiert, unterstützt von jungen australischen Musikern wie Scott Bromiley und Luke McDonald von den John Steel Singers, das eine oder andere aus, wählt mal eine Bossa Nova als Grundierung und bleibt immer diskret-spröde in seinem Tun.

Dass Forster von sich sagt, er wolle nicht wie andere klingen, überrascht jedoch ein bisschen. Denn genau das tut er hin und wieder.

Beim Eröffnungssong »Learn To Burn« nicht an eine gut abgehangene Ausgabe der Rolling Stones zu denken, fällt einigermaßen schwer. Und »Let Me Imagine You« sucht mitunter die Nähe zu Lou Reeds *Transformer*-Phase. Das mag Zufall sein, und das sind nicht die schlechtesten Vergleichsgrößen. Noch schöner sind aber die Lieder, die stärker nach Forster selbst klingen, das dynamisch-introspektive »A Poet Walks« mit seinem selbstironischen Text oder das verspielt-sarkastische »I Love Myself (And I Always Have)«. An diesen Stellen gelingt ein echtes Alterswerk – mit lässig aus dem Ärmel geschüttelten Ideen.

Tim Caspar Boehme

HELENA HAUFF
DISCREET DESIRES

WERKDISCS / NINJA TUNE / ROUGH TRADE
(ALBUM)

Die Stradtreinigung Hamburg ist mit ihren orangen Kehrflitzern einmal quer durch Helena Hauffs Maschinenpark gefahren. Man kann sich vorstellen, wie es dort aussieht. Der gröbste Dreck ist weg, dafür sind fiese kleine Glassplitter und schmieriger Schmodder schön gleichmäßig über die gesamte Bedienoberfläche gespachtelt. Die Klänge, die nach der SRH-Behandlung aus Hauffs Maschinen kommen, hören sich so ähnlich an: nach Schmutznivellierung.

Hauffs bisherige Veröffentlichungen beeindruckten vor allem mit ihrer Verweiskraft. Sie erschienen auf Zeitgeistbaustellen wie den Labels Pan und Werkdiscs, lebten aber gerade von der Heftigkeit, mit der sich die Produzentin irgendwie modern wirkenden Clubmusiktrends verweigerte. Hauffs Musik war Anti-Standortbestimmung: Hier gehöre ich nicht hin. Zugleich funktionierten ihre Tracks wie Vektoren: Dort will ich mich einordnen. In die finsteren Ecken von Chicago House und Acid nämlich, in Fabrikhallen, wo pathosbereinigte Electronic Body Musik läuft, in eine Linie, die von den Anfängen von Techno zurück zu DAF, The Normal und Throbbing Gristle verläuft, allerdings nicht besonders weit in die andere Richtung. Hauffs Musik schmeckt nach Keller. Wie ihre DJ-Sets ist sie verschwitzt, schmutzig, roh, mitunter ein wenig gnadenlos und strahlt trotzdem elegante Düsternis aus.

Nun erscheint Hauffs erstes Album, *Discreet Desires*. Die Heimlichkeit der im Titel genannten Sehnsüchte wirkt im Dating-App-Zeitalter romantisch, das Diskrete wie ein falsches Versprechen aus einer untergegangenen Epoche, in der Kontaktanbahnungsabsichten auf faseriges Zeitungspapier gedruckt waren, Chiffre: verborgenewünschelrute. Die Produktionsmittel des Albums sind dezidiert Achtziger – Hauff hortet in ihrem Hamburger WG-Zimmerstudio Gerätschaften, denen inzwischen museale Bildbände gewidmet werden –, die Praxis ist Ein-Personen-Jazz am Sequencer: loslegen, reagieren, weitermachen.

Einige Spuren führen zu einem griechischen Gott, andere zu einem Meister aus Deutschland.

Discreet Desires lebt wiederum von seiner Verweiskraft. Einige der ausgelegten Spuren (»Piece Of Pleasure«, »Tryst«) führen zu einem griechischen Gott, andere (»L'Homme Mort«, »Funereal Morality«) zu einem Meister aus Deutschland, alles dreht sich um den Katakombentanz von Eros mit Thanatos. Es überrascht, wie harmonisch, wie wenig gnadenlos die Begleitmusik dazu klingt, wie perfekt alles zueinander passt. Der Dreck ist weg. Dabei findet Hauff Sauberkeit und Vollkommenheit doch öde. »Perfektion ist ziemlich langweilig«, lässt sich die Künstlerin zitieren. »Es gibt sie eigentlich gar nicht. Nur im Tod. Der Tod ist perfekt.«

Arno Raffeiner

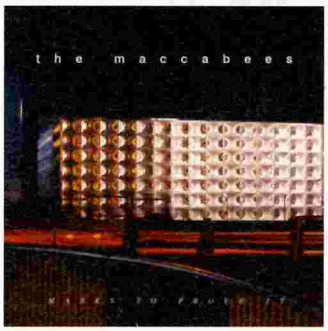
THE MACCABEES
MARKS TO PROVE IT

CAROLINE / UNIVERSAL
(ALBUM)

Es gibt kaum etwas, das in diesen Tagen so anachronistisch wirkt wie britischer Gitarrenpop. Das letzte Aufbäumen liegt auch schon wieder zehn Jahre zurück, die meisten Protagonisten von damals schleppen sich mehr schlecht als recht von einer mediokren Platte zur nächsten, während die ganze Welt anscheinend nur noch HipHop, Techno und auf verschiedene Weise elektrifizierte Popmusik hört. Das sind natürlich die üblichen Zeitschlaufen im Pop, wo seit Jahren eine Mischung aus Retrofuturismus und Nostalgie die alles bestimmende Währung ist, aber man kann trotzdem sagen: So bedeutungslos wie in den letzten fünf Jahren war die Rockmusik noch nie in den vergangenen sechs Dekaden.

Ausgerechnet The Maccabees hatte man auf der Suche nach Kronzeugen für die ungebrochene Vitalität gitarrengetriebener Pop- und Rockmusik allerdings nicht im Kopf. Vielleicht liegt es am bescheuerten Namen – man denkt in diesem Kontext natürlich eher an Beatles-Paule als an jüdische Rebellen –, aber ohne jemals bewusst auch nur eine Platte der Londoner gehört zu haben, verortete ich – und hier ist das unjournalistische Ich unbedingt angebracht – die Band ungefähr auf Augenhöhe mit anderen Second-Wave-Indierock-Truppen wie den Wombats, betrachtete sie also als vollkommen irrelevant.

Was für eine Überraschung ist nun *Marks To Prove It*! Zunächst greift die Begrenzung auf die britische Gitarrentradition hier viel zu kurz. Das vierte Album der Maccabees ist ein im besten Sinne internationales, aus zahlreichen Quellen schöpfendes Wunderwerk, dessen Hauptinspiration vermutlich die Arcade Fire der mittleren Phase waren, außerdem Bands wie Elbow. Ein schwelgerisches, brillant komponiertes und arrangiertes Kleinod. Dann liest man, dass die Band daheim in England schon seit Jahren mit Spitzenkritiken zugepflastert wird und 2012 für den Mercury Prize nominiert war – oh, süße Ignoranz! Aber durch einen Zufall beim Meisterwerk dazuzukommen ist ja auch ganz schön.



Die hymnische Dringlichkeit, mit der The Maccabees »Spit It Out« von einem sanften Klavierintro in die Unendlichkeit katapultieren; die treibende Kraft, mit der sie im Titelsong bei den Wurzeln des Brit-Pop beginnen, um dann in sämtliche anderen Richtungen auszuschweifen; die Raffinesse, mit der es ihnen gelingt, mit »WW1 Portraits« den besten Arcade-Fire-Song der letzten zehn Jahre zu schreiben, den die Kanadier nicht geschrieben haben; die Treffsicherheit, mit der sie das Album nicht als Liedersammlung, sondern als Kunstwerk begreifen – all das, jedes Wort, jeder Ton suggeriert Bedeutung, maximale Emphase, totale Hingabe.

Torsten Groß

MUSIK ZUR ZEIT

OUGHT
ROMANO
GEORGIA
BEACH HOUSE
HELENA HAUFF
MÖSTRÖM
TITUS
ANDRONICUS
AKUA NARU
FENSTER
PETITE NOIR
ROBERT FORSTER
GABI DELGADO

CD 126

Die Azmaris von Addis Abeba

Addis Abeba gleicht an vielen Stellen einer europäischen Großstadt. Wären da nicht die Hochhausgerippe. Foto Florian Sievers.

Wachs und Gold

Text Florian Sievers **Die äthiopische Kultur ist mit nichts auf dem afrikanischen Kontinent zu vergleichen: Jahrtausende alt, immer unabhängig, nie frei. Eben darum war Poesie in Äthiopien stets politisch aufgeladen, und Worte ändern hier ständig ihre Bedeutung. Über Dichtkunst, Doppeldeutigkeiten und Dissidenz in Addis Abeba, der höchstgelegenen Hauptstadt Afrikas.**

Ladas beherrschen das Stadtbild. Viele Taxis stammen noch aus der Zeit des kommunistischen Militärregimes. Foto Florian Sievers.

Die Luft ist dünn hier oben. Ringsum klaffen Schluchten, Vulkane türmen sich, davor Wüsten, dazwischen endlose Grassteppen. Und mittendrin, wie eine Fantasy-Festung, ein Hochplateau mit dieser Stadt darauf. Hier oben fällt das Atmen schwer, und damit manchmal auch das freie Sprechen. Aber die Leute in dieser Stadt geben sich sowieso eher schweigsam, vor allem offensichtlich Fremden gegenüber. Man weiß ja nie. Gerade allerdings sind ringsum junge, gut angezogene Menschen einander sehr zärtlich zugetan. Männer halten Händchen mit Männern, Frauen umarmen Frauen, und sie lesen einander aus pinkfarbenen Tageszeitungen vor oder aus Büchern, die auf raues Papier gedruckt sind. Die eng bestuhlte Halle, in der sie unter Neonlicht und einer bröckelnden Deckenverkleidung sitzen, füllt sich. Plastikstühle werden durchgereicht, es gibt Popcorn, Pommes und Bedele, ein lokales Bier. Es ist stickig, und es dauert: Zwei Stunden sind nichts, wenn man auf die Tobiya Poetic Jazz Group wartet.

Doch irgendwann springt aus der Kulisse ein Herr in ausgebeultem Anzug, mit Schnauzbart sowie einer Brille mit selbsttönenden Gläsern, und gibt zur Musik einer Jazzband eine endlose atemlose Reimballade zum Besten. Es geht, so erfährt man, um das nervige Leben mit Mobiltelefonen. Der Saal johlt. Direkt danach deklamiert ein junger Typ, Vollbart, Schiebermütze, ein Gedicht über seine schwierige Liebe zu einer Frau, womit er zugleich diese Stadt meint. Andere reimen über aktuelle Nachrichten oder Bibelgleichnisse. Es ist eine Mischung aus Kabarett und Edutainment, Wochenschau und Poetry Slam. Die rund 1000 Zuhörer haben längst die Bücher beiseitegelegt, sie rufen Zustimmung oder murren Ablehnung, sie lachen sich schlapp oder singen mit. Ganz ohne Reaktion sitzt jedenfalls nur da, wer kein Amharisch kann – die Sprache, die hier gesprochen wird, beim Jazz-Dichtkunst-Happening in der Veranstaltungshalle des Ras Hotels in Addis Abeba, Äthiopien.

Die Stadt ist das Zentrum eines Landes, dessen Geschicke von einer der straffsten Einparteienregierungen Afrikas gelenkt werden. Äthiopien, 90 Millionen Einwohner, zweitbevölkerungsreichstes Land Afrikas, liegt im Nordosten des Kontinents zwischen den Dauerkrisenherden Somalia und Sudan. Aber hier oben, in der höchstgelegenen Hauptstadt des Kontinents, 2500 Meter über dem Meeresspiegel, ist alles still. Denn bis auf ein paar aufständische Regionen hält die Regierung Äthiopien in eisernem Griff. So liegt das Land beim Index der Pressefreiheit von Reporter ohne Grenzen auf Rang 142 von 180, nur ein paar Plätze vor Russland oder Myanmar. Bis 1991 herrschte hier noch ein streng kommunistisches Militärregime. Seit seinem Kollaps hat zwar die Wirtschaft ein paar Freiheiten erlangt. Aber auch heute noch nehmen, wenn man sich mit politisch Aktiven trifft, am Nebentisch junge Männer in Jeans und karierten Hemden Platz, die ostentativ zuhören. Der äthiopische Geheimdienst ist als nicht zimperlich bekannt – und für den Einsatz von Hightech-Schnüffelsoftware. In Addis Abeba haben manche Wände Ohren. Einige Einwohner ein zweites Gesicht. Und Worte ändern in der dünnen Luft der Stadt ständig ihre Bedeutung.

Dabei waren gerade Worte schon immer enorm wichtig für die äthiopische Gesellschaft. So haben früher vor Gericht manchmal Ankläger und Beklagter poetisch miteinander gerungen – und der Gewinner war derjenige mit den besseren Versen, unabhängig vom Streitfall. Auch heute noch zählt der Text eines Liedes alles – die Melodie, eine große Stimme, das Beherrschen eines Instruments gelten dagegen nur wenig. Und Dichtkunst, Poesie, Verseschmieden, das ist in Addis tatsächlich eine kleine Bewegung.

Die Dichterin Aster Gebru (Name geändert) hat vor zehn Jahren die Tobiya Poetic Jazz Group mitgegründet, bei deren Performances im Ras Hotel von Addis alle paar Wochen etwa 1000 Zuhörer auflaufen. Aster, die man wie alle Äthiopier nur beim

Weil das Land kein Kolonialtrauma hat, tritt man Weißen in Addis Abeba aufrecht gegenüber. Foto Heidi Specogna.

Vornamen nennt, weil Nachnamen hier nicht Nachnamen sind, sondern nur wiederum der Vorname eines Elternteils, hat es nicht so gern, wenn man ihr eine E-Mail oder SMS schreibt. Die einzigen Telekommunikationsanbieter im Land sind staatlich. Sie wird immer mal wieder von der Polizei vorgeladen, manchmal kommen auch Staatsdiener bei den Jazz-Poetry-Veranstaltungen vorbei und schneiden demonstrativ alles mit. Kein Wunder, dass die meisten Äthiopier ausweichen, wenn man sie auf Politik anspricht. »Aber in diesem Land ist alles politisch«, brummt Aster und holt tief Luft. »Wenn man kritisiert, dass das Internet zu lahm ist, dann trifft man damit ja auch wieder die Regierung. Was also soll ich tun?«

Addis Abeba ist mit nichts in Afrika zu vergleichen. Nicht nur, weil es in der Hauptstadt mit ihrem milden Klima tatsächlich handgepflegte Blumenrabatten gibt, moderne Buslinien, Bürgersteige und vergleichsweise wenige lärmende, stinkende Dieselgeneratoren, da die Stadt über Wasserkraft einigermaßen stabil mit Strom versorgt wird. Vor allem ist hier alles uralte Kultur und superjung zugleich: Äthiopien gilt dank des 3,2 Millionen Jahre alten Hominidengerippes »Lucy« als die Wiege der Menschheit, hat eine seit 2000 Jahren dokumentierte Staatsgeschichte, die sich von der biblischen Königin von Saba ableitet, eines der ältesten noch heute genutzten Alphabete, seit 1500 Jahren ein eigenes System für Musiknotation, einen eigenen Kalender (mit 13 Monaten) und sogar seit jeher eine eigene Uhrzeit.

Zugleich aber ist die Hauptstadt Addis Abeba gerade mal etwas mehr als 100 Jahre alt – gegründet, weil es der damaligen Kaisergattin weiter oben auf dem benachbarten Berg Entoto zu kalt war. Ihr Name ist Amharisch für »Neue Blume«. Eine Boomstadt, als Sitz der Afrikanischen Union quasi die Hauptstadt Afrikas, der Nabel des Kontinents, mit bis dato zwar gerade mal drei Millionen Einwohnern, aber rasant wachsend. Zwischen einstöckigen Läden fräst sich auf brutalen Betonstelzen eine neue S-Bahn durch die Stadt, überall machen Bulldozer alte Häuser platt. Investoren aus dem Mittleren Osten und Ostasien kaufen ganze Viertel auf, um Shopping Malls und Bürowolkenkratzer hochzuziehen. Bislang sind viele davon allerdings nicht mehr als Betonskelette, weil die lokale Baubranche zwar die Rohbauten selbst hinbekommt, aber das Material für die Installationen mühselig über das winzige Nachbarland Dschibuti importieren muss. Seinen Seezugang hat Äthiopien nach einem Unabhängigkeitskrieg an Eritrea verloren.

Auch kulturell ist dieses Land unvergleichlich. Äthiopier tanzen nicht mit den Hüften wie fast der gesamte Rest Afrikas, sondern mit den Schultern und dem Brustkorb. Die äthiopische Musik mit ihrer nur fünfstufigen Tonskala, die alle wichtigen ethnischen Gruppen des Landes spielen, Amharen, Tigray und Oromo, klingt einzigartig vergrübelt, melancholisch, spannungsgeladen. Und: Anders als in vielen anderen afrikanischen Großstädten dominieren in Addis Abeba nicht 50 Cent und Sean Paul, HipHop und Dancehall. Ausländische Musik interessiert generell nicht so, hat sie nie, auch nicht die großen kontinentalen Wellen aus anderen afrikanischen Kulturräumen, ob nun in den Sechzigern kongolesische Rumba oder heute nigerianischer Naija-Pop. Stattdessen laufen im Radio fast ausschließlich äthiopische Musiken, von althergebrachten Genres, die man hier »Cultural Music« nennt, bis zu Synthpop-Versionen alter Hits. Die Globalisierung war hier noch nicht, zumindest nicht kulturell, zumindest noch nicht so richtig.

Es gibt natürlich Gründe für all diese Sonderbarkeiten und Selbstgenügsamkeiten. So waren die verschiedenen äthiopischen König- und Kaiserreiche stets geografisch isoliert, abgeschnitten durch tiefe Schluchten und steile Hochplateaus von den Handelsströmen zwischen Ostafrika, Arabien und Südasien. Vor allem aber musste sich Äthiopien als einziges Land des gesamten Kontinents nie einer westlichen Kolonialmacht beugen. Zwar war es zwischen 1936 und 1941 mal von Mussolini besetzt – aber eben nur besetzt, und auch vergleichsweise kurz, und vorher hatten die Äthiopier Italien sogar schon mal militärisch geschlagen. Darum hat sich die Gesellschaft wohl kein Kolonialtrauma eingefangen, die Menschen haben nicht diesen Zorn auf die Weißen und auf sich selbst, den der kamerunische Philosoph Achille Mbembe einst ausgemacht hat.

So kann einem der Umgang mit Europäern in Addis Abeba eine Idee davon geben, wie es in Afrika wohl wäre, wenn es die Zeit der Grausamkeiten nicht gegeben hätte: Man tritt den *Ferenji*, wie man hier alle Fremden nennt, aufrecht gegenüber, stolz, manchmal fast schon arrogant. Und das, obwohl die Menschen im früheren Abessinien und heutigen Äthiopien doch immer wieder unterdrückt wurden, ob nun von den absolutistischen König- und Kaiserreichen, den kommunistischen Militärs oder der heutigen Einparteienregierung.

Nur eine Gruppe hat in den verschiedenen äthiopischen Gesellschaften mit ihren tief verwurzelten autoritären Traditionen stets das Maul aufgemacht: die Azmaris. Das sind Wanderdichter, Vaganten, Troubadoure, ähnlich den Griots von Westafrika, die einem in spontanen Freestyles die krassesten Texte und härtesten Witze an den Kopf knallen, sogar zu den beiden großen Tabuthemen der konservativen äthiopischen Gesellschaft: Sex und Politik. Azmaris bildeten stets eine eigene Kaste, vom regulären Äthiopier heimlich bewundert, öffentlich aber verachtet, weil Musiker in Äthiopien nichts zählen. Es ist ein rätselhaftes Paradoxon: In einem Land, das unvergleichliche musikalische Traditionen hervorgebracht hat und weiter hervorbringt, gelten Musiker und Musikerinnen bis heute als verachtenswerte Halbweltkreaturen mit dem bösen Blick.

Anders als in so vielen anderen afrikanischen Großstädten dominieren in Addis Abeba nicht 50 Cent und Sean Paul, HipHop und Dancehall.

Ganz besonders trifft das auf die Azmaris zu, denen viele die Meinungsfreiheit neiden, und deren Direktheit viele fürchten. Dennoch fragten früher die Adeligen und Militärs immer die Azmaris, wenn sie wissen wollten, was im Volk vor sich ging. Und die italienischen Besatzer ließen die Wanderbarden jagen und hinrichten, weil sie sich von ihnen bedroht fühlten. Kein Wunder, denn die Azmaris vermitteln ihre Botschaften kodiert mit einer ästhetischen Strategie, die auf Amharisch *Sem-enna-Werq* genannt wird, zu Deutsch »Wachs und Gold«: Bei den Versen ist der goldene Kern der Wahrheit im Inneren zu finden, umhüllt von Wortspielen, Parabeln, Metaphern und Mehrdeutigkeiten, dem Wachs. Heute ist »Wachs und Gold« omnipräsent in der äthiopischen Kultur, beim

Gespräch im Straßencafé ebenso wie beim Jazz-Poetry-Slam. Schließlich kann immer jemand danebensitzen, der den Offiziellen berichterstattet. Kodierte Kritik, auch als Dichtung, manchmal zu Jazzmusik – das kann einen durchaus an Dissidenz in der DDR erinnern.

Demnächst wird ein schweizerisch-deutscher Dokumentarfilm das Phänomen von »Wachs und Gold« erkunden. Eine der Hauptfiguren dieses Films wird die Azmari-Sängerin Nardos Tasfaw sein, 25 Jahre alt, *big hair*, tiefes Dekolletee, dort eingeklemmt ein großes Kreuzamulett. »Natürlich haben meine Texte mehrere Bedeutungsebenen«, sagt Nardos, die aus der alten Kaiserstadt Gondar im Norden Äthiopiens stammt, wo auch die Azmari-Tradition einst geboren wurde. Ihr Vater starb, als sie fünf war, sie musste Geld mit Steineschleppen auf den Baustellen von Addis verdienen. Dabei wollte sie stets Sängerin werden. »Aber ein Azmari zu sein ist schwer«, sagt sie. Sie werde als leichtes Mädchen verachtet oder wie eine Gammlerin behandelt. Ihre Verwandten akzeptierten ihren Job bis heute nicht.

Nardos arbeitet hart in Addis. Mehrmals pro Woche steigt sie frühabends in einem Abendkleid in ein Minibus-Taxi und fährt zum Stadtteil Kazanchis. Hier hatten einst die italienischen Besatzer Staatsbedienstete untergebracht, heute ist das Viertel eines der Nachtlebenzentren der Stadt. Auf der Zewditu Street tut sich hinter einem orangefarbenen Blechtor ein Raum auf, kreisförmig, so wie früher in Äthiopien die Häuser gebaut wurden. Darin: rotes Schummerlicht, niedrige Decken, abgehängt mit Bastmatten und Tüchern, an den Wänden historische Fotos und Musikinstrumente, auf dem Boden getrocknetes Gras, Sitzschemel, niedrige Tische. Das hier ist Fendika, ein Azmari Bet – auf Deutsch Azmari-Haus. Ursprünglich hatten die Azmaris keinen festen Ort, sie nahmen auf Dorfplätzen Quartier oder drückten sich in den dunklen Ecken der Städte herum. Doch nach dem Ende der kommunistischen Diktatur wurden die Wanderbarden zumindest in den Städten sesshaft. Ihre Azmari Bets waren meist nicht mehr als eine Einraum-Wellblechhütte mit Sitzgelegenheiten und ein paar Trinkgefäßen. Kein Soundsystem, das hätte sich niemand leisten können.

Wenn Nardos im Fendika ankommt, ist der Schuppen oft schon gerammelt voll. Die Gäste trinken den alten Honigwein *Tej*, den man auch »der Eifersüchtige« nennt, weil man ihn auf keinen Fall mit anderem Alkohol mischen darf, will man einem Mörderkater entgehen. Hier ist Filmen verboten, Fotoapparate werden nicht gern gesehen, man ist unter sich. In einer Ecke spielt jemand sitzend auf rechteckigen Trommeln, ein *Masinko*-Spieler folgt Nardos durch den Raum. Zum Leiern der einsaitigen Laute singt die Azmari ohne Mikrofon, sie dichtet spontan, frei flottierend zwischen den Leuten. Ihre Verse richten sich nach dem Publikum: Für Jüngere geht es eher um leichte Themen, Sex, Spaß. Bei Älteren kann es ernsthafter werden, auch politisch. Man kann der Dichtersängerin Verse einflüstern, etwa um mit anderen Gästen zu kommunizieren. Das kostet aber Trinkgeld. Nardos reißt auch derbe Witze, auch auf Kosten des ausländischen Besuchers und seines vermuteten Sexualverhaltens. Der Laden brüllt, aber fast jeder kommt mal an die Reihe. Es ist Stimmung in der Bude.

Melaku Belay hat gekämpft, um diesen Ort zu erhalten. Er war 1997 obdachlos im Fendika gestrandet, arbeitete als Bedienung und Tänzer, schlief elf Jahre lang unterm Tresen, bevor er den Laden erst selbst mieten und schließlich dank Finanziers sogar kaufen konnte. Melaku, freigiebig, freigeistig, feminin, wurde vor 40 Jahren in Addis geboren. Er ist heute nicht nur Clubbetreiber, sondern auch Kopf der Band Ethiocolor und vermutlich Äthiopiens bekanntester Tänzer. Beim klassischen Eskista-Tanz kann er seinen Oberkörper so schnell in Zuckungen versetzen, dass er bis zur Hüfte zu einem Schemen verschwimmt.

Melakus Fendika ist so etwas wie ein traditionelles Azmari Bet – aber auch ein Ort für Touristen, Expats oder Diaspora-Äthiopier auf Heimaturlaub. Die Musikbar ist in Addis Abeba anscheinend der

Resident-Poetin Nardos Tasfaw vor ihrem kleinen Haus. Foto: Heidi Specogna.

Melaku Belay

»Tradition ist nichts Statisches oder Eingefrorenes. Sie muss vibrieren und unverfroren sein.«

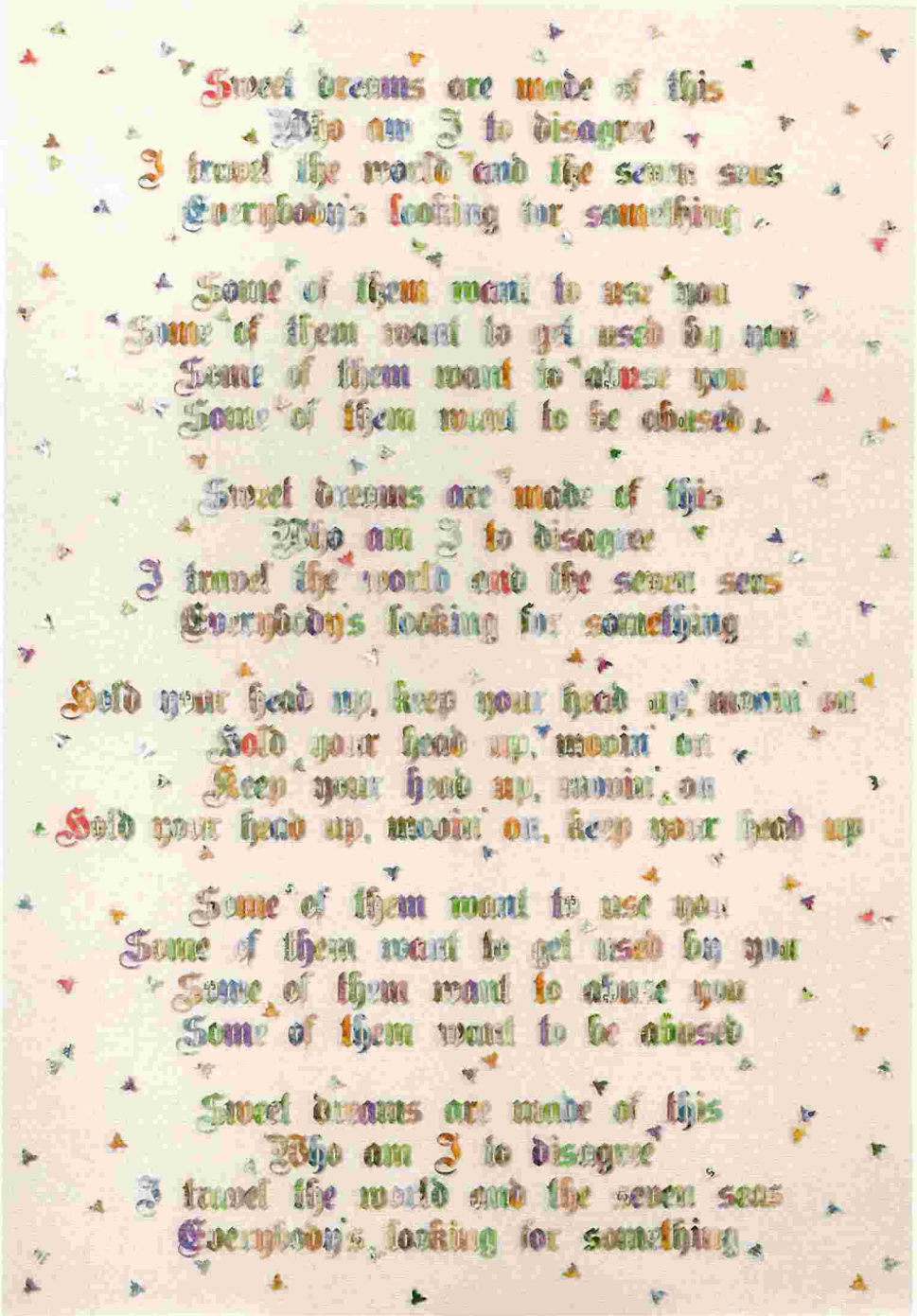
einzige Ort für Subkultur nach westlichem Verständnis. Hier dürfen sogar mal andere Musiker als Azmaris auftreten, etwa äthiopische Rapper, der norwegische Power-Jazzdrummer Paal Nilssen-Love oder die holländische Punkband The Ex. Eben darum kritisieren die Kulturkonservativen von Addis diese leicht verwestlichte, verpoppte Version eines Azmari Bets. Aber Melaku interpretiert die Tradition neu, um sie zu erhalten. »Tradition ist nichts Statisches oder Eingefrorenes«, sagt er. »Sie muss vibrieren und unverfroren sein.«

So hoch halten viele Äthiopier ihre Traditionen inzwischen auch gar nicht mehr. »Vor allem die Jüngeren respektieren die Azmaris und ihre Dichtkunst nicht«, sagt Melaku und saugt zischend Luft ein. Keyboard-Alleinunterhalter oder DJs ersetzen zunehmend die Live-Dichter, und statt in Azmari Bets gehen bessersituierte Äthiopier heute lieber in westlich gestylte Cocktailbars. Die Globalisierung zieht am Horizont auf, langsam, aber unaufhaltsam. Fendika ist denn auch eins der letzten Azmari Bets von Addis. Ein Bauboom und rasant steigende Immobilienpreise haben das Ende für die meisten der Clubs bedeutet – das ist in Addis nicht anders als in Berlin oder New York. »Wir haben hier zwar noch nicht so viele Identitätskrisen wegen irgendwelcher Einflüsse von außen«, sagt Melaku mit seiner hellen, sanften Stimme, während seine Frau im Hintergrund Kaffeebohnen für eine traditionelle Kaffeezeremonie röstet. »Aber wir müssen uns anstrengen, um unser Erbe zu bewahren.«

Aber es gebe da ja neben Fendika noch die Tobiya Poetic Jazz Group, sagt Melaku, »die neuen Azmaris«. Die jungen Leute kommen zu deren Veranstaltungen, weil ihnen die Dichter da oben auf der Bühne etwas zu sagen haben. Weil sie ein gemeinsames Verständnis herstellen. Weil es sich relevant anfühlt. So wird hier Gold geschürft, mit Wachs umhüllt und von denen, die es richtig verstehen, wieder freigelegt. Zum Ende des Abends im Ras Hotel will ein älterer Herr auf der Bühne noch etwas wissen: Wie es denn sein könne, dass Künstler in Äthiopien immer nur die Liebe behandeln, nie aber politische Probleme ansprechen? Diese sehr direkte Frage wird vom Publikum genauso beklatscht wie die Beiträge über Handys oder verbotene Liebe. Wie das sein kann, wo doch alle immer nur um die Ecke reden? Vielleicht meinte der Herr, was er sagte, vielleicht auch nicht. Bedeutungen sind fluide und flüchtig hier oben, 2500 Meter über dem Meer, in der dünnen Luft von Addis Abeba.

Melaku Belay, der vermutlich berühmteste Tänzer Äthiopiens, im Statdviertel Kazanchis. Foto Florian Sievers.

THESSALONIKI BIENNALE,
23.06. BIS 30.09.2015



Carlos Aires, *Sweet Dreams (Are Made Of This)*, 2015; original banknotes from the 30 richest countries in the world (based on the GDP 2014: Gross Domestic Product), passe-partout, foam, wooden frame covered with gold leaf, golden pins, antireflective glass; wallpaper backdrop 190 x 135 x 7 cm; Courtesy of ADN gallery, Barcelona; produced with the kind support of Acción Cultural Española (AC/E)

SCHALLENDES GELÄCHTER, SCHNIPSEL AUS GELD

Text Fatma Aydemir

Vormittags füllen sich die äußersten Tische der Straßencafés am Aristoteles-Platz mit Gästen, die sich erstaunlich ähneln: Damen über 50, mit Designersonnenbrillen, frisch manikürt. In Zweiergruppen sitzen sie in der Brise des nur wenige Meter entfernten Mittelmeers, auf den Tischen steht stundenlang ein und derselbe griechische Kaffee. Mit 3,50 Euro ist er noch das preiswerteste Getränk auf der Karte. Schließlich ist man hier im Herzen des antiken Thessaloniki. Und auch wenn die Finanzkrise sich im Portemonnaie und Gemüt eines jeden griechischen Bürgers schon vor Jahren bemerkbar gemacht hat: Ein bisschen Luxus muss sein. Denn das Ende der Krise ist nicht abzusehen.

Es ist Ende Juni, in Brüssel wird seit mindestens einer Woche über weitere Hilfspakete für Griechenland verhandelt, als in Thessaloniki die 5. Biennale eröffnet. Ein Künstler scherzt im Restaurant mit den Kellnern, fragt, was passiert, wenn der Bankautomat ihm plötzlich kein Geld mehr ausspuckt. Dass das fünf Tage später in ganz Griechenland tatsächlich so sein wird, ahnt zu dem Zeitpunkt noch niemand.

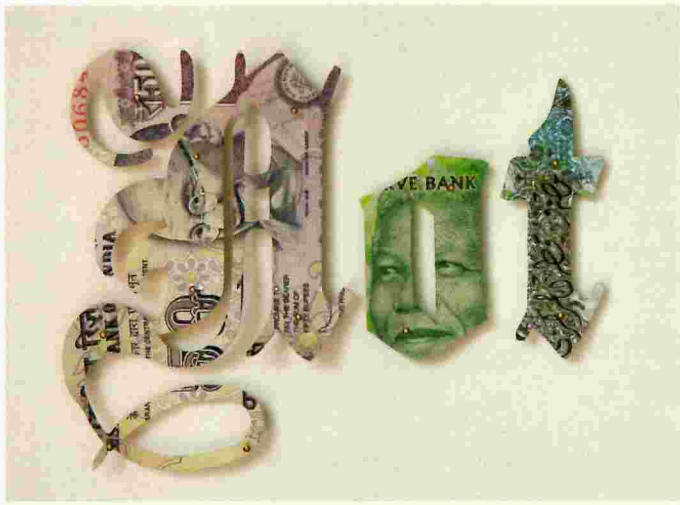
Der marxistische Theoretiker Antonio Gramsci definiert die Krise als einen Zustand, in dem »das Alte stirbt und das Neue nicht geboren werden kann«. Diesem Zwischenraum widmet sich die Thessaloniki Biennale in diesem Jahr programmatisch, auch ihr Titel ist einem Zitat des Italieners entlehnt: »Between The Pessimism Of The Intellect And The Optimism Of The Will«. So nähern sich die Exponate dem permanenten Krisenzustand auf unterschiedlichste Weise und demonstrieren einen Multiperspektivismus, der auch dem Umstand geschuldet ist, dass Kuratorin Katerina Gregos gebürtige Griechin ist, die seit vielen Jahren in Brüssel lebt.

»This is not just fucking business« – ein Satz, mit dem die Besucherin gleich am Eingang von Halle 6 des Messegeländes Helexpo konfrontiert wird. Der 41-jährige spanische Künstler Carlos Aires hat die Buchstaben aus Schnipseln von US-Dollarscheinen zusammengesetzt und sie auf einer eigens designten Tapete mit Porträts berühmter Banknoten-Ikonen befestigt. Gleich daneben befindet sich an derselben Wand ein Bilderrahmen mit den vollständigen Lyrics des Eurythmics-Hits »Sweet Dreams«, diesmal in mehrfarbiger Schrift, die sich aus den Banknoten der 30 reichsten Länder der Welt zusammenfügt: »Some of them want to use you / Some of them want to be used by you«.

Die Korrespondenz zwischen den Songzeilen und dem »fucking business«-Claim spielt sich gleich auf mehreren Bedeutungsebenen ab. So kann die Rede vom Kunstbetrieb und den ihm zugrundeliegenden Hierarchien sein oder eben von den internationalen Finanzmärkten. »Ich finde es sehr interessant, dass wir Banknoten nie wirklich besitzen können, sondern sie immer eine Art Leihgabe der Europäischen Zentralbank sind«, sagt der Künstler zur Idee seiner Werkreihe. »Deshalb sind wir eigentlich auch nicht befugt, sie zu zerstören.«

Nicht um die Finanz-, sondern um die Regierungskrise dreht sich die Installation »Parrhesia: Courage/ Breath/ Speech« der Griechin Eleni Kamma. Die Künstlerin erzählt bei der Eröffnung, wie sie 2013 nach Istanbul gereist war, um zum politischen Potenzial von Karagöz, einem jahrhundertealten Schattenspiel, zu recherchieren. »Plötzlich fand ich mich inmitten der Gezi-Proteste wieder und stieß auf genau das, wonach ich suchte: auf den Humor als Waffe des politischen Widerstands.«

In einem zweiteiligen Holzparavent zeigt Kamma zwei Videos. Links sind die Gesichter der jungen türkischen Demonstranten zu sehen, die in Interviews über den Gezi-Humor reflektieren. Ein Graffito, das während der von massiver Polizeigewalt geprägten Proteste entstand, bringt die Komik der Hilflosigkeit wunderbar auf den Punkt: »Enough is enough, I will call the police!« Das zweite Video zeigt acht Minuten lang nur eine schwarze Fläche mit Untertiteln. Zu hören ist der Auftritt des ehemaligen griechischen Kulturministers Panos Panayiotopoulos bei der Eröffnung der EU-Konferenz »Financing Creativity« in Athen, zu der nicht ein einziger Künstler geladen war. Aus Protest erschien das Athener Künstlerkollektiv Mavili, um auf jeden Satz von Panayiotopoulos in schallendes Gelächter auszubrechen – bis der Minister erzürnt das Podium verließ.



Dass mit der Wahl von Syriza Anfang des Jahres Panayiotopoulos seinen Posten aufgeben musste, hatte übrigens einen weitgehenderen Einfluss auf die Thessaloniki Biennale. Es dauerte Wochen, bis ein neuer Kulturminister ernannt wurde, der für die Finanzierung der Biennale zuständig war, was letztlich dazu führte, dass die Eröffnung kurzfristig um vier Wochen verschoben und die Zeitpläne der vielen Teilnehmer geändert werden mussten. Der Qualität der Ausstellung sind die chaotischen Umstände kaum anzumerken. Nur der Katalog ist zur Eröffnung noch nicht fertig. Er folgt dann irgendwann, wenn die Druckereien wieder in Betrieb sind.

SPEX PRÄSENTIERT

Interpol

Die endlose Ehrenrunde: Zum voraussichtlich letzten Mal in dieser Saison kreuzen Interpol mit den Songs ihres aktuellen Albums *El Pintor* auf.
17.08. Dortmund - FZW
25.08. Wiesbaden - Schlachthof
26.08. Stuttgart - Theaterhaus
kj.de

Young Fathers

HipHop im Hamsterrad: Wenn sie noch als Rap durchgehen, sind Young Fathers das effizienteste Rap-Kraftwerk der Gegenwart.
23.08. Hamburg - Dockville Festival
04.10. Heidelberg - Karlstorbahnhof
05.10. Leipzig - Conne Island
weitere Termine auf spex.de
powerline-agency.com

Corrina Repp

Die lauteste leise Musik der Welt möchte Corrina Repp aus Portland spielen. Oder war es doch die leiseste laute? Ende September kann man das vor Ort überprüfen.
20.09. Offenbach - Hafen 2
22.09. Wetzlar - Café Vinyl
23.09. Düsseldorf - Die Kassette
weitere Termine auf spex.de
puschen.net

Kamasi Washington

Der Jazzmusiker der Stunde kommt mit Band und Übergepäck auf Tour. Die wichtigste Frage: Wird sich etwas finden, das Kamasi Washington nicht spielen kann?
06.11. Hamburg - Grünspan
08.11. Mannheim - Enjoy Jazz Festival
17.11. Köln - Club Bahnhof Ehrenfeld
weitere Termine auf spex.de
kj.de

Die Nerven

Gewöhnen Sie sich an den Namen dieser Band, Sie werden ihn in den nächsten Monaten häufiger auf den SPEX-präsentiert-Seiten lesen. Die Nerven sind offiziell *Out*.
17.11. Wien - Fluc
18.11. Dornbirn - Spielboden
19.11. Graz - Postgarage
weitere Termine auf spex.de
powerline-agency.com

Ruhrtriennale

Owen Pallett spielt mit Stargaze – Mouse On Mars, Tyondai Braxton und andere schalten in den Terry-Riley-Modus. Bei der Ruhrtriennale gibt es gerade genug Kultur für den Pott.
14.08. - 26.09. diverse Locations
ruhrtriennale.de

DJ Premier

Vom *golden age* des Rap in die *golden years* der eigenen Karriere: Der Gang-Starr-DJ kommt mit neu zusammengestellter Liveband auf Tour.
01.09. Hamburg - Mojo
02.09. Leipzig - Täubchenthal
06.09. München - Muffathalle
weitere Termine auf spex.de
meltbooking.com

Speedy Ortiz

No-Bullshit-Rock mit Sadie Dupuis und Band. Speedy Ortiz baumeln in Clubs ohne Kronleuchter von der Decke.
05.10. Berlin - Comet
06.10. Hamburg - Volt
07.10. Köln - Blue Shell
kj.de

Unknown Mortal Orchestra

Zur Warm-up-Tour im Frühling kamen Unknown Mortal Orchestra plötzlich als muckelige Bluesrock-Band an – SPEX-intern folgten harte Diskussionen. Wie sieht Ruban Nielsons Gruppe im Spätsommer aus?
14.09. Hamburg - Uebel & Gefährlich
15.09. Köln - Gebäude 9
16.09. Frankfurt am Main - Zoom
17.09. Berlin - Lido
selectiveartists.com

Tocotronic

Aktuell trifft man Tocotronic bei ausgesuchten Festivals oder auf dem Wiesengrund, im Oktober haben sie wieder Holzboden unter den Füßen. Es folgt: die große Tour zum »roten Album«.
08.10. Leipzig - Haus Auensee
09.10. Hannover - Capitol
10.10. Erfurt - Stadtgarten
weitere Termine auf spex.de
powerline-agency.com

Pop-Kultur

Neneh Cherry ist am Start, Bernard Summer, Inga Copeland – und SPEX auch! Wir laden zu einer Laberrunde mit Überraschungsgästen und Alkohol ein.
26. - 28.08. Berlin - Berghain
pop-kultur.berlin

Erfolg & Der beste Damenchor aller Zeiten

Kennen Sie schon den Brillenmann? Den Mäusemann? Unser Mannmann Johannes von Weizsäcker bespielt mit Erfolg und Damenchor das Land.
19.09. Köln - King Georg
20.09. Freiburg - Swamp
21.09. Karlsruhe - Kurbel
weitere Termine auf spex.de
erfolgerfolg.de

Blackstreet

Jetzt nicht nostalgisch werden. Oder doch, warten Sie mal: *Gerade jetzt* nostalgisch werden! Mit Blackstreet kehrt ein wichtiger Vorläufer des modernen R'n'B zurück.
13.10. Frankfurt am Main - Hugenottenhalle
14.10. Berlin - Huxleys
15.10. Hamburg - Docks
weitere Termine auf spex.de
streetlife-international.com

Denovali Festival

Das Spezialistenlabel ist wieder mit einem Festival am Start. Diesmal liegt der Schwerpunkt bei Auftritten von Holly Herndon, Blanck Mass und anderen auf audiovisuellen Gesamterfahrungen.
01. - 04.10. Essen - Weststadthalle
denovali.com

Thurston Moore

Im Auftrag von Alterscoolness und Gitarrenrock unterwegs: Thurston Moore mit neuer Band und dem letztjährigen Album *The Best Day*.
18.11. Berlin - Postbahnhof
21.11. Münster - Gleis 22
schoneberg.de

Destroyer

Die Clubtour zum Stadionpop: Auf dem aktuellen Album *Poison Season* findet Dan Bejar als Griesgram des *Heartland*-Rock zu einer neuen Bestimmung.

13.11. München - Kammerspiele
14.11. Köln - Luxor
15.11. Berlin - Lido
puschen.net

Ibeyi

Passen Sie auf, was jetzt passiert: Ibeyi machen Klavier'n'B für die Generation Air B'n'B. Und sind auch noch gut darin.

09.12. Hamburg - Mojo
11.12. Berlin - Kesselhaus
12.12. Köln - Kantine
weitere Termine auf spex.de
meltbooking.com

Sufjan Stevens

Alle fünf Jahre geht Sufjan Stevens auf Tour und formatiert uns die Festplatte neu. Mit dem *Age-Of-Adz*-Wahnsinn beendete er die Nullerjahre, jetzt legt er wieder folkiger los.

15.09. Hamburg - Mehr! Theater
16.09. Berlin - Admiralspalast
17.09. Berlin - Admiralspalast
19.09. Essen - Colosseum
selectiveartists.com

Outfit

Dünne Männer mit hochhängenden Gitarren und akkuraten Haarschnitten. Outfit spielen ihren Math-Pop dort weiter, wo Foals Richtung Rock abgebogen sind.

17.09. Berlin - Kantine am Berghain
18.09. Hamburg - Kleiner Donner
meltbooking.com

John Grant

Früher war er der bärtigste unter den Bartbarden, nun hat John Grant Blut geleckt. Mit seinem neuen Album *Grey Tickles, Black Pressure* gibt er den traurigsten Alleinunterhalter der Welt.

24.11. Köln - Bürgerhaus Stollwerck
25.11. Hamburg - Uebel & Gefährlich
26.11. Berlin - Postbahnhof
selectiveartists.com

Liturgy

Hart bleiben: Liturgy sind wieder da und erklären uns noch einmal die Zusammenhänge von Metal, Transzendenz und Glockenspiel.

14.10. Lausanne - Luff Festival
15.10. Nürnberg - K4
19.10. Dresden - Beatpol
weitere Termine auf spex.de
paperandironbooking.com

Le Guess Who? Festival

Utrecht brummt: Das Le Guess Who? wird wieder zum Indie-Rock-Gipfeltreffen und gönnt sich eine von Sunn O))) kuratierte Extrakonzertreihe.

19. - 22.11. Utrecht, diverse Locations
leguesswho.nl

Girl Band

Noise-Rock mit den Mitteln von Techno, Mclusky für Fans der vergessenen Brit-Laboranten Disco Inferno. Girl Band haben uns gerade noch gefehlt.

26.10. Hamburg - Uebel & Gefährlich
30.10. Leipzig - Goldhorn
eineweltaushack.com

Julia Holter

Das ist nur fair: Ende September veröffentlicht Julia Holter ihr neues Album *Have You In My Wilderness*. Einen Monat später haben wir sie dann in der *wilderness* von West Germany zu Gast.

28.10. München - Kammerspiele
29.10. Frankfurt am Main - Brotfabrik
30.10. Hamburg - Uebel & Gefährlich
05.11. Berlin - Berghain
puschen.net

Lifelines Festival / Hans-Joachim Roedelius

Als andere noch ihren Hippieträumen nachhingen, hypnotisierte Hans-Joachim Roedelius schon die Rockmusik und beeinflusste damit alles von Detroit bis Tokio. Das Lifelines Festival würdigt sein Lebenswerk.

03. - 06.09. Berlin - Haus der Kulturen der Welt
hkw.de

Henry Rollins

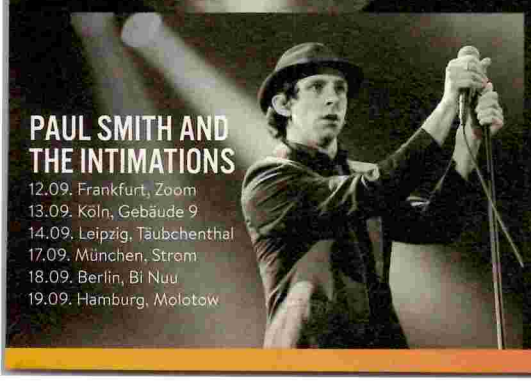
Zahlen für den Anschiss: Auf großer Spoken-Word-Tour hält Henry Rollins im Januar seine Neujahrsansprachen.

04.01. Berlin - Apostel Paulus Kirche
07.01. Mannheim - Alte Feuerwache
08.01. Frankfurt am Main - Mousonturm
weitere Termine auf spex.de
mlk.com

ROMANO
23.09. Essen, Hotel Shanghai
24.09. Hamburg, Reeperbahn Festival
25.09. Mainz, Schon Schön
26.09. Osnabrück, Kleine Freiheit
27.09. Köln, Club Bahnhof Ehrenfeld
29.09. Frankfurt, Zoom
30.09. Weinheim, Café Central
01.10. Stuttgart, Schräglage
07.10. München, Kong
08.10. Nürnberg, Desi
09.10. Leipzig, Neues Schauspiel Leipzig
11.10. Berlin, Lido
Debütalbum „Jenseits von Köpenick" VÖ: 11.09.

BATTLES
31.10. Frankfurt, Zoom
04.11. Berlin, Berghain

WOLF ALICE
19.11. Köln, Luxor
20.11. Berlin, Lido
22.11. Leipzig, Täubchenthal Club
23.11. Hamburg, Uebel & Gefährlich



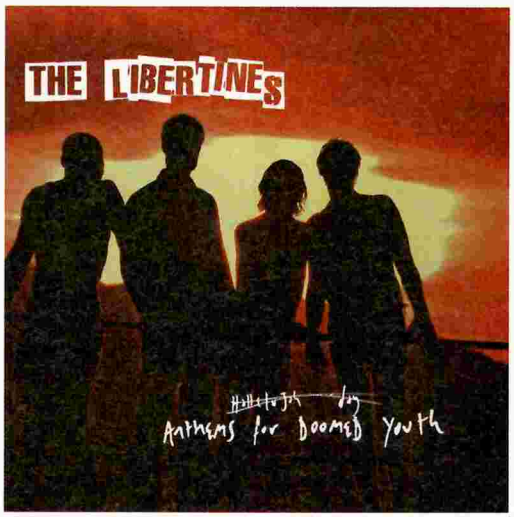
meltbooking.com
facebook.com/wearemeltbooking

MELT! BOOKING

SPEX ABO PRÄMIENWAHL

2 JAHRE SPEX

16 HEFTE / 80 EURO*



DIVERSE

DIE 80ER – FIGURATIVE MALEREI IN DER BRD

HATJE CANTZ – BUCH

Das Buch zur Ausstellung im Frankfurter Städel Museum. Schnell, aber kritisch beschäftigte sich eine Reihe von Künstlerinnen und Künstlern mit ihrer Beziehung zur Nachkriegsavantgarde, zum etablierten Kunstbetrieb und zu den aufkeimenden New-Wave- und Punk-Bewegungen.

THE LIBERTINES

ANTHEMS FOR DOOMED YOUTH

EMI / UNIVERSAL – CD

***The Beautiful And Damned*: Auf Festival- und Reunion-Auftritte der wiedergenesenen Band um Peter Doherty und Carl Barât folgt nun tatsächlich das erste Libertines-Album nach elfjähriger Plattenpause.**

ABONNENT DER AUSGABE

ANDREAS SPECHTL

Ich weiß noch ganz genau: Es war zu der Zeit, als die Gruppe Ja, Panik ihre WG noch in einer Wiener Erdgeschosswohnung hatte, als ein Anruf von Alfred Hilsberg kam, dass *The Taste And The Money* Album der Ausgabe in SPEX sein werde. Freude und Überraschung waren groß, denn bis dahin hatte sich niemand besonders für diese Band interessiert. Kurz darauf saß ich auch schon im Flieger nach Berlin und habe zum ersten Mal Max Dax in der SPEX-Redaktion getroffen. Der Abend endete beim Italiener seines Vertrauens mit viel Grappa. Ihm habe ich auch meinen stillen Karrierehöhepunkt zu verdanken: eine Fotostrecke mit Sophie Rois. Ich war damals 23 Jahre alt, aber aufgeregt wie ein zehnjähriger Schulbub beim Vokabeltest. Doch alles wurde gut, Sophie brachte Wein, und wir haben Bob Dylan gehört, außerdem durfte ich die blaue Jacke behalten. Da fällt mir ein: Den Flug von Wien nach Berlin schuldet mir SPEX immer noch, das Geld ist nie auf meinem Konto gelandet! Aber dafür hat sie sich ja bereiterklärt, mein Abo für ein Jahr zu bezahlen, das sollte sich fast ausgleichen. Und vielleicht lese ich ja dann wieder mal aufmerksamer eine Musikzeitschrift, das mach ich nämlich quasi gar nicht mehr. Ich bin sehr gespannt.

Illustration Patrick Klose

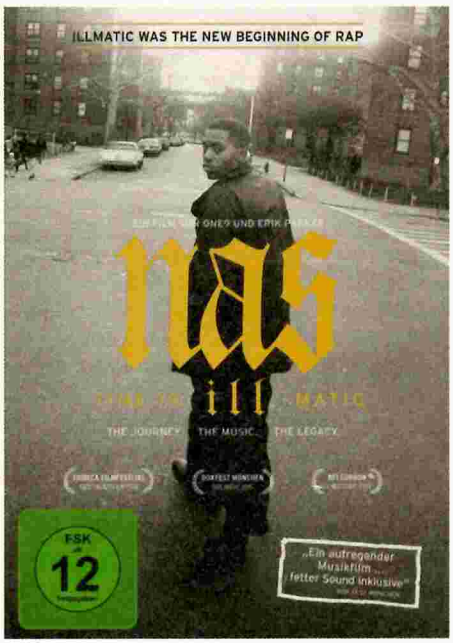
1 JAHR SPEX

8 HEFTE / 40 EURO**

ERIK PARKER
NAS – TIME IS ILLMATIC

EUROVIDEO – *DVD*

Nas' *Illmatic* steht auf der ganz kurzen Liste mit den besten Rap-Debüts aller Zeiten. 21 Jahre danach beleuchtet diese Doku die persönlichen und gesellschaftlichen Begleitumstände der Albumentstehung.



SCHNIPO SCHRANKE
SATT

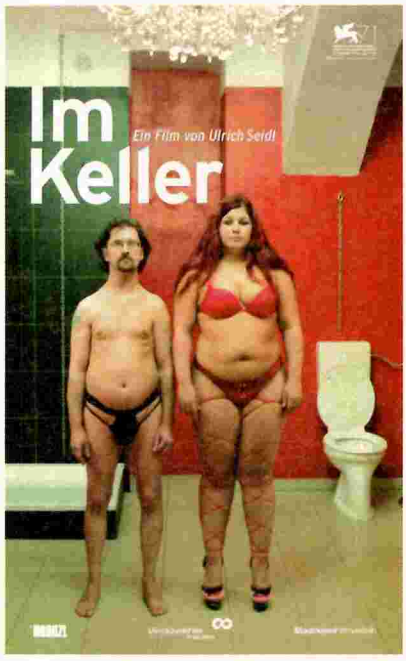
BUBACK / INDIGO – *CD*

Die Rohrspatzen pfeifen es von den Dächern: Mit dem Diskursverrohungs-Pop von Schnipo Schranke steht uns Großes bevor. »Pisse« inklusive.

ULRICH SEIDL
IM KELLER

NEUE VISIONEN – *DVD*

Im Auftrag friedfertiger Nachbarschaft: Der österreichische Regisseur Ulrich Seidl besucht seine Landsleute in ihren Kellern und bestätigt, was die Bösen unter uns schon immer vermutet haben.



SPEX VERPASST? – ÜBER 100 AUSGABEN IM PIRANHA-MEDIA-SHOP VERSANDKOSTENFREI NACHBESTELLBAR:
SHOP.PMEDIA.DE

Jeder, der SPEX abonniert, kann als Aboprämie - nur solange der Vorrat reicht - zwischen diesen Produkten wählen.
Sollte die gewünschte Prämie nicht mehr vorrätig sein, wird - auch nur solange der Vorrat reicht - eine andere verschickt. Ein Anspruch auf eine Prämie besteht nicht.

* Inland 80 Euro / Ausland 112 Euro inkl. Porto und Mwst.
** Inland 40 Euro / Ausland 56 Euro inkl. Porto und Mwst.

www.spex.de/abo abo@pmedia.de
Tel: 030.695 36 - 113 Fax: 030.695 36 - 114 (Mo-Fr / 10-18 Uhr)

VERLAG

PIRANHA MEDIA GMBH

Saarstraße 5 / II.
D - 80797 München

HERAUSGEBER

Alexander Lacher
(Anschrift – siehe Verlag)

PROJEKTLEITUNG

Jörg Sauer
j.sauer@pmedia.de

REDAKTION

SPEX – MAGAZIN FÜR POPKULTUR

Köpenicker Str. 178 / 179
D - 10997 Berlin
www.spex.de

CHEFREDAKTION

Torsten Groß (verantwortlich)

REDAKTION

Jennifer Beck (Online)
Daniel Gerhardt
Arno Raffeiner (Stv. Chefredaktion)
Annika Reith (CvD)
Maximilian Sippenauer (Praktikum)

ART DIRECTION

Christoph Gabriel

GESTALTUNG

Patrick Klose

LEKTORAT

Sebastian Guggolz

TEXTE DIESER AUSGABE

Fatma Aydemir
Anne-Sophie Balzer
Nicklas Baschek
Steven Lee Beeber
Tim Caspar Boehme
Esther Buss
Kristoffer Cornils
Diedrich Diederichsen
Michael Döringer
Julian Dörr
Sonja Eismann
Markus Farr
Ulrich Gutmair
Thomas Hübener
Christoph Jacke
Pascal Jurt
Holger Klein
Tim Lindemann
Robert Misik
Christina Mohr
Tobias Nagl
Joachim Ody
Hendrik Otremba
Dennis Pohl
Matea Prgomet
Philipp Rhensius
Cord Riechelmann
Drehli Robnik
Anja Rützel
Nadine Schildhauer
Barbara Schulz
Uwe Schütte
Barbara Schweizerhof
Georg Seeßlen
Florian Sievers
Marcus Staiger
Holger in't Veld
Thomas Vorreyer
Klaus Walter
Alexis Waltz
Diana Weis
Daniel Welsch
Johannes von Weizsäcker

FOTOGRAFIEN DIESER AUSGABE

G L Askew II
Yves Borgwardt
Patrick Desbrosses
Mareike Foecking
Roman Goebel
Ramon Haindl
Marlen Mueller
Florian Sievers
Eva Tuerbl
TWINSET
Christian Werner
Dan Wilton

ILLUSTRATIONEN DIESER AUSGABE

Miriam Busch
Patrick Klose

GESAMTANZEIGENLEITUNG

Jörg Sauer

MARKETING & SALES

Martin Grüter
(Leitung, verantwortlich für Anzeigen)
Tel: 0221.579 78 - 01
m.grueter@pmedia.de

ANZEIGENKONTAKT

Marina Muss
(Anschrift – siehe Verlag)
Tel: 089.307 742 - 59

HEFT-CD

Daniel Gerhardt
daniel.gerhardt@spex.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG

Piranha Media GmbH
Zeitschrift-Abo-Service
Köpenicker Str. 178 / 179
D-10997 Berlin
Tel: 030.695 36 - 113
Fax: 030.695 36 - 114
abo@pmedia.de

DRUCK

westermann druck GmbH
Ansprechpartnerin: Katja Unger
Georg-Westermann-Allee 66
D - 38104 Braunschweig
Tel: 0531.708 546
Fax: 0531.708 875 - 46
katja.unger@westermann.de

VERTRIEB

IPS Gruppe
Carl-Zeiss-Str. 5
Postanschrift:
Postfach 12 11
D - 53340 Meckenheim
Tel: 02225.8801 - 0
Fax: 02225.8801 - 199

© 2015 SPEX / piranha media GmbH.
Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder auch im Internet ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt.

Erscheinungsweise:
8 Ausgaben pro Jahr.

Abonnement für 1 Jahr:
Inland EURO 40,- / Ausland EURO 56,-;
Abonnement für 2 Jahre:
Inland EURO 80,- / Ausland EURO 112,-,
jeweils inkl. Porto und MwSt.

Anzeigenschluss SPEX 09/2015:
31.08.2015, EVT: 22.09.2015.
Es gilt die Anzeigenpreisliste 2015.

BEZUGSQUELLEN MODE

Acne *www.acnestudios.com*
Adidas *www.haebmau.de*
Converse *www.converse.de*
Sabrina Dehoff *www.agencyv.com*
Falke *www.falke.com*
William Fan *williamfan.com*
Filippa K *www.fakepr.de*
Floris van Bommel *www.rh-pr.de*
Fonnesbech *www.agencyv.com*
Stine Goya *www.agencyv.com*
Hummel *Clubkind Marketing*
Bobby Kolade *www.silk-relations.com*
Maiami *www.blackbirdberlin.com*
Maison Margiela *www.maisonmargiela.com*
New Tendency *www.newtendency.de*
PB 0110 *henriplusfrank.de*
Perret Schaad *perretschaad.com*
Replay *www.theedge-studio.de*
Michael Sontag *www.michaelsontag.com*
Tiger Of Sweden *www.silk-relations.com*
Urban Classics *www.urban-classics.net*
Henrik Vibskov *www.agencyv.com*
Vava *www.arneeberle.de*
Weekday *www.prag-agency.com*
Y-3 *www.haebmau.de*

MIT JUICE-CD · CHEFKET · UMSE · ERRDEKA & FRAUENARZT · U.V.M.

JUICE

HIPHOP MUSIC [illegible]LES • [illegible]RE

KINGS OF HIPHOP
KRS-ONE

SIDO

ASD

BIG SEAN

TRAVI$ SCOTT

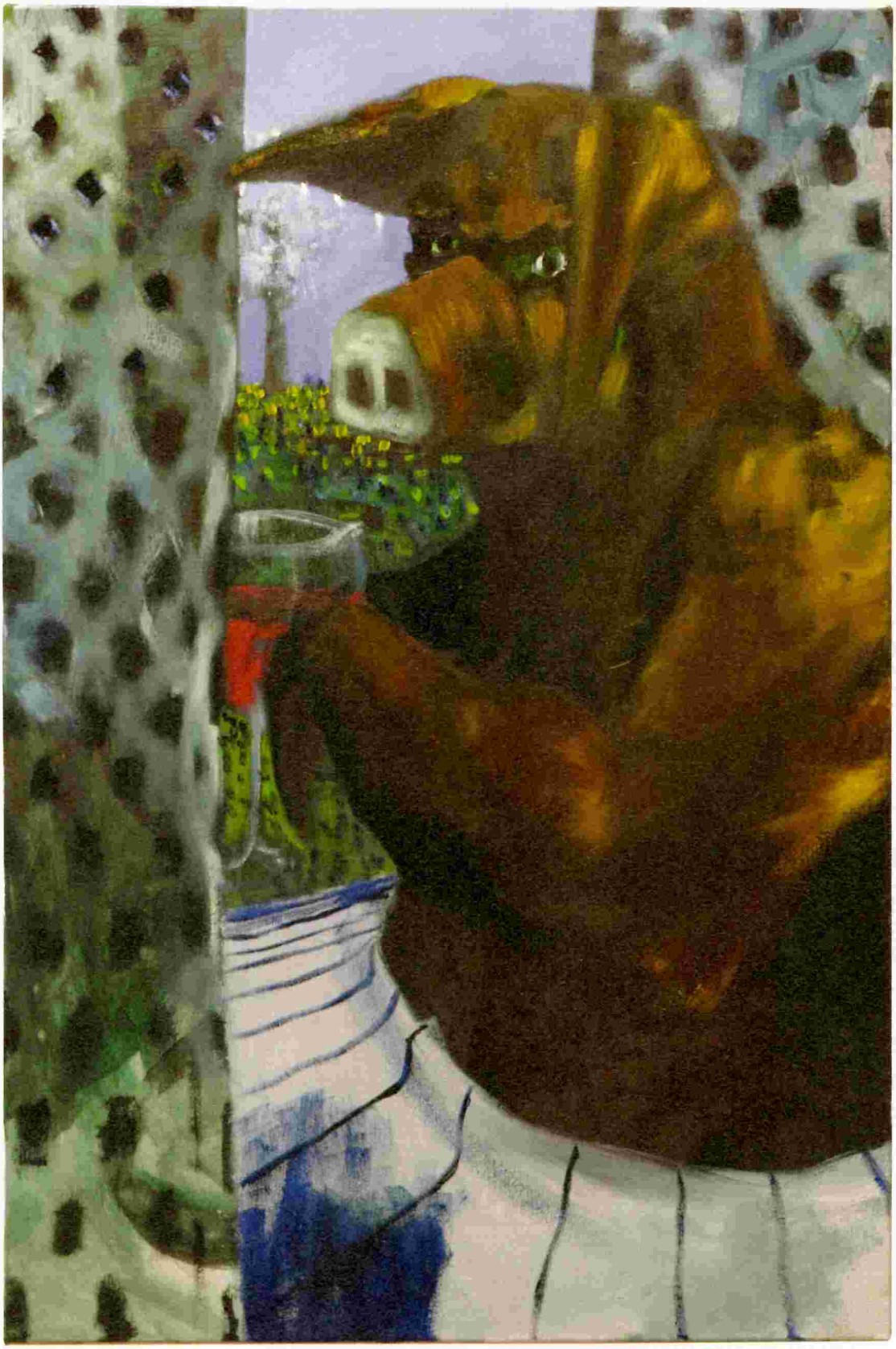
CHUCK D

ALLES ODER NIX

XATAR · SSIO · SCHWESTA EWA · KALIM · SAMY

5,90 € Schweiz: 9,50 SFr. Österreich: 6,70 € BeNeLux: 6,95 €

4 194503 705909 09



Schwein auf dem Fensterbrett, 2015
Öl und Alkyd auf Leinwand
Exklusiv für SPEX von Jonas Hofrichter

„EINE TOTALE HITSCHEIBE!!!“
CLASSIC ROCK

KADAVAR

BERLIN

LIMITIERTES DIGIPAK MIT CD IM VINYL-LOOK INKL. BONUSTRACK
LIMITIERTES GATEFOLD VINYL MIT WECHSELCOVER INKL. BONUSTRACK, CD ODER DOWNLOAD
FARBIGES VINYL ODER CD-DIGI + TS EXKLUSIV AUF WWW.NUCLEARBLAST.DE

21.08.

TOUR – KADAVAR, THE SHRINE, HORISONT + SPECIAL GUEST

06.11. (D) KÖLN - KANTINE | 25.11. (CH) ZÜRICH - DYNAMO | 27.11. (D) STUTTGART - IM WIZEMANN | 28.11. (D) MÜNCHEN - BACKSTAGE | 30.11. (D) FRANKFURT - BATSCHKAPP | 01.12. (D) HAMBURG - MARKTHALLE | 16.12. (D) NÜRNBERG - HIRSCH | 18.12. (D) BERLIN - ASTRA | 19.12. (D) OBERHAUSEN - TURBINENHALLE II

WARNER MUSIC GROUP
CENTRAL EUROPE

WWW.FACEBOOK.COM/KADAVAROFFICIAL | WWW.NUCLEARBLAST.DE | WWW.FACEBOOK.COM/NUCLEARBLASTEUROPE

NUCLEAR BLAST

feiern ist das neue arbeiten.

vielviel koffein